

Gepubliceerd als: Stefan Huygebaert “De prentbriefkaart voorbij: Locatie en mise-en-page in Baertsoens oeuvre,” in: René Vermeir, Stefan Huygebaert en Johan De Smet (eds.), *Albert Baertsoen: Protagonist van het fin de siècle*, Gent, Snoeck, 2022, pp. 141-192.

De prentbriefkaart voorbij¹

Locatie en mise-en-page in Baertsoens oeuvre

Stefan Huygebaert

‘Zijn mises-en-page zijn nieuw, onverwacht, zijn motieven nooit banaal of opgewarmde kost. Het ziet er niet naar uit dat hij de verkoper van prentbriefkaarten in de buurt rijk zal maken. Geen enkele fotograaf zou er enige aandacht aan besteden.’²

—Paul Lambotte, 1905

‘Wat mij vooral zoo in dezen uiterst sympathieken kunstenaar aantrekt, is het feit dat hij zich zoover houdt van z.g. lieve motieven, van schilderachtige hoekjes, die in den smaak vallen van Jan en alleman, die vlijtig door zomerreizigers bezocht worden en door kooplui in prentbriefkaarten gekiekt. Door een soort van onfeilbaar instinkt snapt hij dadelijk de groote belangrijkheid van een plekje, dat vóór hem door niemand anders was opgemerkt en weet het op zijn eigenaardig rake manier neer te zetten, zooals niemand vóór hem dat ooit heeft gedaan. En bovendien verstaat hij de kunst om de verschillende onderdeelen te ontleden en ze aan te passen bij de groote partijen van het geheel, waarbij hij toch altijd binnen de grenzen van het waarschijnlijke blijft en bij deze wijze van styliseeren weet hij, als weinig anderen, groot te zien en heeft nooit, ook maar in ’t geringste, toegegeven aan den poenigen smaak van het groote publiek.’³

—Georges Eekhoud, 1906

In hun treffende karakterisering van het oeuvre van Albert Baertsoen onderstrepen de Belgische critici Paul Lambotte en Georges Eekhoud een belangrijk punt. Ze vatten de relatie van Baertsoens werken tot de locaties die erop zijn weergegeven kenschetsend samen. Lambotte deed dat bij het zien van twee topwerken op de Wereldtentoonstelling van Luik in 1905: *Petite place flamande le soir* en *Chalands sous la neige*. Eekhoud had later dat jaar op Baertsoens solotentoonstelling in de Brusselse Cercle Artistique een behoorlijke staalkaart voor zich van het oeuvre van de Gentse schilder op rijpe leeftijd.

Uit Baertsoens oeuvre blijkt zijn voorkeur om door de weergave van een bestaande plaats een zekere verstilling vast te leggen, het publiek tot reflectie uit te nodigen en in zijn eigen gevoelens van weemoed te laten delen. Hoewel hij werkte op plekken die heel wat kunstenaars bekoorden, schilderde, tekende en etste Baertsoen er vaak minder evidente motieven: greppels, sluizen en brugpijlers, achterafstraatjes, vergeten pleintjes en hoekjes. De appreciatie voor veel van dit soort motieven gaat terug tot het einde van de achttiende eeuw, toen in Engeland de esthetische categorie van het pittoreske werd gedefinieerd. Met de *the Picturesque* – of *le pittoresque* in Eekhouds Frans – doelden theoretici zoals William Gilpin, Uvedale Price en Richard Payne Knight aanvankelijk op de schilderachtige en zelfs schilderij-achtige kwaliteiten van het landschap, halverwege tussen het bevallige, gladde en zachte ‘schone’ enerzijds, en het overweldigende, angstaanjagende ‘sublieme’ (*the Sublime*) anderzijds. Men kon zich als geciviliseerde aristocraat, grootgrondbezitter of cultuurmens onderscheiden door de aantrekkingskracht en esthetische kwaliteiten in te zien van een afbrokkelende muur, een door karrensporen getekende weg of een vervallen huis in een landschap met kronkelende rivier. In de daaropvolgende eeuw onderging dit pittoreske een betekenisevolucie en kwamen de oorspronkelijke esthetische principes onder vuur te liggen. Zo groeide de weerstand tegen wat hoe langer hoe meer critici – met John Ruskin voorop – afschreven als een ‘oppervlakkig’ aspect van dat pittoreske: het afstandelijk genieten van de bouwvalligheid van andermans woning.⁴

Met de doorbraak van het pleinairisme vanaf de jaren 1840 ontstond daarnaast onder schilders ook de reflex om elkaar achterna te hollen om nog maar eens de recent ontdekte, schilderachtige locaties in beeld te brengen. Baertsoen behoorde aan het einde van de eeuw eveneens tot die ‘chasseurs de motifs dits paysagistes’.⁵ Ook hij ging op jacht naar landschappelijke motieven en hoewel hij ter plaatse doorgaans alleen maar tekende en vervolgens, met behulp van kleurnotities, in zijn atelier de definitieve schilderijen vervaardigde, snakte hij tijdens zijn late opleiding in de ateliers van Alfred Roll en Henri Gervex in Parijs in 1893–94 naar het eigenlijke, pure pleinairisme, het *schilderen* op locatie in de openlucht. Hij noemde het ‘soif de plein air’.⁶

Volgens heel wat kunstcritici was er een belangrijk onderscheid tussen Baertsoen en de vele (stedelijke) pittoreske landschapsschilders van zijn tijd. Baertsoen vermeed oppervlakkigheid en gemakkelijke bevalligheid, zowel in zijn keuze voor de exacte locatie, de weersomstandigheid en het moment van de dag als in zijn mise-en-page, de specifieke kadreering en het gekozen standpunt. Naast de aantrekkingskracht van het ruige of ruwe, bleef op die manier een ander aspect van het originele pittoreske hangen: de mogelijkheid om zich

te onderscheiden – in sociologische termen: om cultureel kapitaal te tonen. Een echte kunstkenner wist Baertsoens zienswijze te appreciëren, terwijl de goegemeente zijn kunst niet begreep. ‘M. Albert Baertsoen’s canvases are not designed to captivate the attention of the holiday public, for they are lacking in all the essentials required to attract the crowd.’⁷

Schilderen tijdens de ‘cartomanie’

De smaak van dat brede publiek werd dan gelijkgesteld aan wat te zien was op de prentbriefkaart of ansicht, die vanaf de late jaren 1890 opkwam en voor een heuse *cartomanie* zorgde. Zonder van een directe afstammingslijn te willen gewagen, kunnen we als directe voorgangers van de stedelijke ansichtkaart achtereenvolgens noemen: de pittoreske, laat-achttiende-eeuwse aquarel en haar grafische tegenhanger, de aquatint of ets; de lithografie, later ook in haar specifieke vorm van de porseleinkaart, waarvoor Gent een van de productiecentra was; en tot slot, op fotografische basis, de stereokaart (1851) en de *carte de visite* (1855). Naast de afgebeelde motieven hadden de twee laatstgenoemde media, in het bijzonder wat het stadsgezicht betreft, met de prentbriefkaart gemeen dat ze ter plaatse als souvenir door een toeristisch publiek konden worden aangeschaft. Die locatiegebondenheid beleefde letterlijk en figuurlijk een hoogtepunt met de pionierskaarten van de Eiffeltoren, in prent gebracht door Libonis, die tijdens de Parijse Wereldtentoonstelling van 1889 van op het bouwwerk zelf konden worden verstuurd. Daarna ontwikkelde de prentbriefkaart zich met lithografisch of typografisch gereproduceerde foto’s van topografische gezichten naar haar gouden tijdperk, grosso modo tussen de eeuwwisseling en de Eerste Wereldoorlog. Als nieuw communicatiemedium was de komst van haar meest recente voorloper, de niet-geïllustreerde briefkaart (1869), omgeven door doemberichten over potentieel meelezend huispersoneel en de teloorgang van de kunst van het briefschrijven, met argusogen gadegeslagen.⁸ Evenzeer werden voor veel critici de prentbriefkaarten de nieuwe standaard voor het oppervlakkige, behaagzieke pittoreske, dat nu voor een habbekrats toegankelijk was voor en gedeeld werd door een relatief breed publiek. Zoals Lambotte en Eekhoud het formuleerden, onderscheidde Baertsoen zich van deze prentkaartensmaak door zijn gestileerde synthese.

In de buurt van het symbolisme

Daarnaast valt het op dat recensies over Baertsoens werk bol staan van woorden en uitdrukkingen als ‘melancholie’, ‘weemoed’, ‘stilte’, ‘penetrant’ (als tegengesteld aan oppervlakkig) en ‘de ziel der dingen’. Ook Léonce Bénédicté, directeur van het Parijse Musée

du Luxembourg, had het over een 'si pénétrante [...] mélancolie' in zijn voorwoord op de catalogus van de monografische tentoonstelling bij Georges Petit in 1919.⁹ Deze uitdrukkingen behoren tot het vocabularium van het symbolisme, de van oorsprong literaire stroming die uiteindelijk ook in de beeldende kunst op zoek ging naar de achterliggende werkelijkheid, het onzichtbare, het mysterie en de ziel der dingen, en die zich inherent verzette tegen het materialisme van het realisme, de objectieve weergave van het zichtbare, en het louter impressionistisch vastleggen van een speling van het licht. Niet voor niets bestempelde Hippolyte Fierens-Gevaert Baertsoen als 'le frère spirituel de Maeterlinck', verwijzend naar de Gentse symbolistische schrijver, in navolging van een anonieme eerdere criticus (in *Le Petit Bleu du Matin*) die Baertsoen op één lijn had geplaatst met de symbolistische dichter en romancier Georges Rodenbach.¹⁰ De genoemde termen hingen ook samen met veel van de locaties waar Baertsoen werkte en waarover Rodenbach dichtte. Tussen Baertsoens schetsen zijn trouwens twee ruwe omslagontwerpen te vinden voor werk van Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892) en *La Vocation* (1895) ([SH_1_IMG_0307](#)) ([SH_2_IMG_0417](#)), met als motief waarschijnlijk de Gouden Handbrug.¹¹ Toch onderscheidt Baertsoens werk zich vormelijk van dat van de Belgische kernfiguren uit het symbolisme in de beeldende kunst. Volbloedsymbolisten, zoals Xavier Mellery, Fernand Khnopff of William Degouve de Nuncques gingen zo ver om een bevreemdend en zelfs irreëel beeld van de (innerlijke) werkelijkheid te scheppen door gebruik te maken van verregaande vereenvoudiging, van kleurdistsies zoals een blauw waas, een gouden achtergrond of een compositie in grijswaarden, of van bewuste aanpassingen aan de topografische realiteit. Baertsoen liet echter zijn laat-impressionistische techniek niet varen, al gaf hij soms de voorkeur aan een grijzere toon en een bredere toets. Bovendien bleef hij trouw aan de topografie van zijn motieven, waarover verder meer.

In zijn weergave van plaatsen bleef hij weg van het bevallige, het lieflijke of het folkloristische. Hoewel zijn landschappen steeds de sporen bevatten van menselijke aanwezigheid, niet zelden in een stedelijke omgeving, ligt bij hem de focus op verlatenheid, verstilling en melancholie. De Franse kunstcriticus André Michel omschreef Baertsoen in 1907 treffend als

een van de schilders die het meest gevoelig zijn voor de intieme charme en als het ware de ziel der dingen; zonder de traditionele techniek geweld aan te doen of te ontwrichten, weet hij zich gedwee te plooiën naar de liefdevol geobserveerde natuur, naar alle verfijning en de meest poëtische suggesties van de innerlijke droom.¹²

Baertsoen balanceerde tussen pittoresk en symbolistisch, op plekken die zich voor beide zienswijzen leenden. Henri Kervyn de Lettenhove zag een synthese van waarheid en gevoel, een ‘union de l’âme des choses et de leur beauté matérielle’ waardoor men als kijker niet weet wat het meest te bewonderen: de poëzie die uit het werk spreekt, of de meesterlijke factuur.¹³

Locatieonafhankelijke landschappen

Baertsoen wilde in zijn werk bovenal een algemeen gevoel weergeven, meer dan een specifieke plek. De symbolis(tis)che inslag en de onafhankelijkheid van de locatie vertalen zich in vaak algemene titels: *Le Couvent*, *Soir à l’asile*, *Le dégel*, *Petite place flamande*, *Vieux port en ville morte*. Om dezelfde reden ontbreken bekende monumenten en oriëntatiepunten in het beeld, of krijgen die een tweederangsrol toegewezen. De toren van de Gentse Sint-Michielskerk lost bijna op in de achtergrond, terwijl de Brugse Halletoren en de Londense Tower Bridge nergens te bespeuren vallen. Wel is het opvallend dat – ondanks Baertsoens streven om ‘de ziel van een plek’ te vatten, dat wil zeggen te streven naar een meer algemeen gevoel veeleer dan te documenteren – zijn stadsgezichten gekenmerkt worden door hun topografische correctheid. Meer nog: Baertsoen heette een portrettist te zijn die onder andere het Gentse stadsbeeld voor de volgende generaties op doek vastlegde voordat modernisering en neogotische toevoegingen het voorgoed veranderden.¹⁴

Al halverwege de jaren 1890 had Baertsoen als jonge dertiger in Parijse kringen de reputatie verworven van een schilder die als geen ander de melancholie van de dode Vlaamse steden wist te vatten. De gevoelens van melancholie die hij in zijn landschappen uitdrukte, manifesteerden zich ook daadwerkelijk in zijn leven. Zelf maakte hij gewag van spleen, aangewakkerd door de fysieke ongemakken die hem van tijd tot tijd teisterden. ‘Mijn zoon groeit op en wordt ouder en wijzer – vooral dat laatste – hij is echt mijn [bron van] vreugde tijdens perioden van spleen – en óf ik die heb meegemaakt ...’¹⁵ Ook de Waalse kunstenaar Pierre Paulus en de Waalse criticus en politicus Jules Destrée getuigden, na zijn dood, over Baertsoens melancholische persoonlijkheid.¹⁶ Hoewel Baertsoen en zijn hechte vriend Emile Claus soms op dezelfde locaties werkten en hun schilderijen vaak werden vergeleken en samen geëxposeerd, was die melancholie bij uitstek het artistieke kenmerk dat hen onderscheidde. Zowel de Vlaamse kunstcriticus Pol de Mont als zijn Franse collega Camille Mauclair benadrukten Claus als de schilder van ‘landschap-blijheid’ en weelderig Vlaanderen, tegenover Baertsoen als vertolker van de weemoed en van het zwijgzame, wilde en koppige leven in arm Vlaanderen.¹⁷

Onderscheid

Baertsoens zoektocht naar zijn geliefkoosde motieven bracht hem op plekken waar heel wat schilders hem waren voorgegaan. Tijdgenoten die daar eveneens hun schildersezels neerplantten werden vaak samen met hem tentoongesteld, en tot diep in de twintigste eeuw vond hun voorbeeld navolging. Aan de Belgische kust en in het achterland, in middeleeuwse steden als Nieuwpoort, Diksmuide, Kortrijk, Brugge en zijn eigen Gent, langs de Schelde en de Leie, op het eiland Walcheren in Zeeland, aan de oevers van de Theems in London, tot op de Venetiaanse kanalen was Baertsoen nooit alleen aan het werk, en een pionier in het vastleggen van die locaties op papier, doek of plaat was hij evenmin. De Franse criticus Raymond Bouyer wond zich in 1904 op over het clichématige ritornel van locaties en gezichten die op de salons te zien waren: ‘En steeds weer, op dezelfde plaatsen, dezelfde tot stilstand gekomen Venetië’s, dezelfde bevroren stadsgrachten, dezelfde sloepen, dezelfde groene begijnhoven, dezelfde gele puntgevels.’ En tussen haakjes voegde hij eraan toe: ‘het poëtische meesterschap van de heer Baertsoen rechtvaardigt maar half deze leidmotieven.’¹⁸ Op de eerder genoemde plaatsen wist Baertsoen doorgaans zelden gekozen motieven te selecteren, die niet behoorden tot de conventionele of oppervlakkig pittoreske onderwerpen die direct in de smaak vielen bij elke passant en toerist en die op prentbriefkaarten verschenen. Zo focuste Baertsoen in die eeuwenoude steden niet op de evidente historische architectuur, maar behield hij steeds zijn interesse voor het actuele leven van zijn tijd binnen dat geladen, historische kader

Onder de collega’s die gelijktijdig met Baertsoen op die plaatsen actief waren en wier werk gelijkenis vertoont met dat van hem, springen de namen van Victor Gilsoul, Ferdinand Willaert en Emmanuel Viérin in het oog. Soms gingen critici zo ver om hen als epigonen te bestempelen. Vanuit ons huidige standpunt bekeken lijkt het inderdaad alsof deze kunstenaars alleen al in de keuze van hun locaties hun Gentse collega achternaahouden. Vooral bij de Brusselaar Gilsoul valt op hoe hij zowel topografisch als compositorisch Baertsoen navolgde. Naast een persoonlijke voorkeur voor zijn geboortestreek rond Brussel en Brabant werkte hij net als Baertsoen onder meer in Brugge, Diksmuide, Nieuwpoort, Oostende en Mechelen en in de Nederlandse steden Veere, Dordrecht en Amsterdam. Bij Gilsoul komen ook Baertsoens motieven en mise-en-page terug: frontaal geziene grachten met een afgesneden tjalk, een greppel die de hoofdrol krijgt zoals in Baertsoens Nieuwpoortse straat, of de bovenaan door de schilderijrand oversneden huizen langs het kanaal, zoals in Baertsoens gezicht op de Lindenlei in *Vieilles maisons au bord de l'eau (neige)* om slechts

één voorbeeld te noemen.¹⁹ In zijn zeldzame etsen benaderde Gilsoul eveneens zijn Gentse collega. Zo herhaalt *Vervallen bootje aan de kade*, naar zijn eigen Nieuwpoortse schilderij *La barque abandonnée* (1905) ([SH_3_GILSOUL_Barque](#)), een motief dat Baertsoen met *Scheepswrak, Heist* al in de late jaren 1890 in prent had gebracht ([SH_4_ES.1885-1889/16](#)).²⁰ Ook Gilsoul was in Parijs gerenommeerd en bekroond als schilder van de melancholie en de stilte, en onder anderen Camille Mauclair zag de gelijkenissen tussen Baertsoen en deze andere ‘paysagiste des Flandres’.²¹ Hoewel Bénédite Gilsoul een tussenpositie toedichtte vergelijkbaar met die van Baertsoen, tussen het letterlijk weergegeven landschapspret en de doorvoelde omgeving, schreef de museumdirecteur naar aanleiding van Gilsouls tentoonstelling bij Georges Petit in 1912 dat de Brusselaar het aangrijpende pathos van Baertsoens zwaarmoedige palet miste.²² Voor één keer was Gilsoul echter als eerste aangekomen: zeven jaar later pas volgde Baertsoens solotentoonstelling in dezelfde galerie.

Op de Parijse kunstscène maakten Baertsoen en Claus, meer nog dan Gilsoul of Willaert naam als dé schilders van het Vlaamse landschap – Baertsoen vooral van het stadslandschap, Claus van het platteland. Geen wonder dat de criticus en fervente bewonderaar Louis Vauxcelles Baertsoen in juni 1915 miste op de oorlogstentoonstelling *Villes et Sites de Belgique* bij Petit.²³ Tijdens de oorlog heette het dat Baertsoens melancholie profetisch was, alsof de tristesse van het latere oorlogsleed al die tijd in zijn landschappen verscholen had gezeten. De werken op Baertsoens veelbesproken overzichtstentoonstelling bij Petit in 1919 kregen zo een bewogen en geladen betekenis, als relictten van een stukgeschoten verleden.²⁴ Tegen die tijd had de meester een oeuvre bij elkaar geschilderd, getekend en geëtsd, waarvan de specifieke locaties nadere analyse verdienen.

Baertsoens kust

Al in 1893 stond de jonge Baertsoen – zij het binnen zijn eigen geboortestad – naar aanleiding van zijn tentoonstelling in de Gentse Cercle artistique, bekend als ‘een onzer beste zeeschilders’.²⁵ Hij schilderde de zee vooral in De Panne en Nieuwpoort, maar er zijn ook werken bekend uit Oostduinkerke, Oostende en Heist. Baertsoen nam ook de hachelijke taak op zich om op het strand te schilderen.²⁶ Louis Artan de Saint-Martin, met Paul-Jean Clays België's voornaamste marineschilder, ging zo ver om in De Panne een atelier op het strand te bouwen, waarmee hij bij hoog tij in het water stond – pleinairisme in zijn ultieme, zij het veilig beschutte vorm. De marines die Baertsoen in De Panne en elders schilderde, bleven doorgaans verankerd op het droge, doordat hij een aangemeerde sloep ([P.1888/04](#)), een

golfbreker (P.1891/17) of het staketsel (P.1895/03) mee in het beeld opnam. Zo bevatten de meeste van zijn zeegezichten onmiskenbaar een menselijke, culturele aanwezigheid, zonder dat er menselijke figuren aan te pas komen. In zijn marines vertoont Baertsoen affiniteit met het werk van de Nederlander Willem Tholen (SH_5_THOLEN_Nijkerk). Ook Tholen had aandacht voor constructies als sluizen, aanlegsteigers, dukdalven en staketsels. Enkele studies (P.1898/03; P.1890–1899/05) van Baertsoen tonen weidsere zeegezichten, zij het met een oever in de verte. Een strandgezicht in Wimereux bij Boulogne-sur-Mer vertegenwoordigt het schaarse werk dat Baertsoen in Frankrijk vervaardigde.

Nieuwpoort – stad en bad

Het was vooral vanuit het stadje Nieuwpoort dat Baertsoen de Noordzee en het directe hinterland schilderde. Rond 1896 nodigde hij zijn vriend Claus uit om enkele augustusdagen bij hem in Villa Jeanne in Nieuwpoort door te brengen. Als pluspunt stipte hij de gravelwegen aan die het mogelijk maakten steden als Duinkerke, Bergues, Diksmuide en Oostende per fiets te bereiken.²⁷ Wel was Baertsoen verbijsterd en zichtbaar teleurgesteld hoe in Nieuwpoort elk half uur de weersomstandigheden veranderden van grijs naar zonnig en terug – wat niet bevorderlijk was voor zijn werk: ‘quel sale temps pour la peinture’.²⁸

Behalve de grote hoeveelheid schilderijen, etsen en tekeningen die hij er produceerde, zijn er ook andere aanwijzingen voor het belang dat Baertsoen aan Nieuwpoort hechtte. Zo klom hij in 1896 in zijn pen om te protesteren tegen het vellen van de bomen rond de stad. De ‘grote bomen met hun gepijnigde, karaktervolle silhouetten [rond] deze vreemde kleine stad’ lagen de schilder na aan het hart. Hij noemde Nieuwpoort ‘een van onze meest pittoreske en originele Vlaamse steden’.²⁹ In 1897 bedankte hij Pol de Mont voor diens lovende artikel in het tijdschrift de *Vlaamsche School* met een schets uit Nieuwpoort.³⁰

Het vooroorlogse Nieuwpoort bood dan ook een veelheid aan motieven. Het was afgezien van een oude Vlaamse monumentenstad dankzij Nieuwpoort Bad ook een vissershaven met vaargeul en een badplaats die door het wegvallen van de vestingfunctie en de aanleg van een spoorwegverbinding het laat-negentiende-eeuwse kusttoerisme bediende. Die combinatie bezorgde prentkaartfabrikanten een plejade van gezichten op het marktplein en de kerk met haar beeldhouwde portaal, maar het casino en de villa’s langs de kust, de vissersboten in de vaargeul, de staketsels, de duinenboerderijen en het strand moesten er niet voor onderdoen. Twee gezichten op het water bij Nieuwpoort en eentje op het stemmig verlichte kerkportaal in het centrum verschenen rond 1903 als schilderachtige, op aquarellen gebaseerde prentbriefkaarten.³¹

Baertsoen bracht een selectie van deze motieven op zijn eigen manier op doek, vooral in de jaren 1890. Een kunstenaar als Auguste Oleffe, die lang in Nieuwpoort werkte, bracht er het leven van de vissers in beeld. In zijn *Begravenis te Nieuwpoort* (1901, Brussel, KMSKB). (SH_6_OLLEFFE_Begravenis) toont hij een man met een pet en een vrouw in kapmantel met hun individuele gebaren, blikken en uitdrukkingen op het voorplan. Baertsoen was al in Nieuwpoort actief voor Oleffe zich er in 1895 vestigde. Zijn visie op het vissersbestaan was niet minder triest, maar hij legde de nadruk op het decor en het landschap, waarin de mensen zich veeleer als vage schimmen of *Rückenfiguren* bewegen.³² Toch toonde ook hij af en toe figuren tijdens hun arbeid, bijvoorbeeld de touwslagers op de Nieuwpoortse wallen. Door het werk te betitelen als *Matin de neige en Flandre. Cordiers sur les remparts* (1895) koos Baertsoen opnieuw voor een algemene titel, waarbij de melancholieke sfeer van handenarbeid in een ijzige omgeving de bovenhand kreeg op de exacte locatie. Voor de kunstenaar ging het klaarblijkelijk in de eerste plaats om een ‘effet de neige’. Net als Constantin Meunier en Alexandre Marcette was hij geïntrigeerd door de Nieuwpoortse vaargeul, en dan vooral door de staketsels en schuiten bij laagtij.

In de binnenstad sprak de Onze-Lieve-Vrouwekerk, met haar indrukwekkend portaal, niet alleen tot de verbeelding van de uitgevers van prentkaarten maar ook van heel wat kunstenaars. Omer Coppens schilderde er verschillende werken, waaronder zijn indrukwekkende *Vespertijd* (1899; KMSKB, Brussel).³³ Coppens maakte gebruik van de enigmatische figuren in zwarte kapmantels, van wie hij er een met open armen voor het kruisbeeld liet bidden – een eigentijds schouwspel van piëteit waarvan ook Rodenbach onder de indruk was.³⁴ Baertsoen toonde eveneens vrouwen in kapmantel (SH_8_P.1894/9). Bij hem is het portaal naar rechts verschoven en achter een boomstam verscholen, weg uit het brandpunt van de compositie. Door de hoge horizon vult de bodem het grootste deel van het beeldvlak – een opbouw die Baertsoen zijn hele leven lang zou hanteren. In een andere compositie stond hij met de rug naar het portaal, en richtte hij de blik op de bomen voor de kerk, waarvan alleen de steunberen nog zichtbaar zijn. Opnieuw krijgen de rustieke vloerplaten en stenen de volle aandacht. Emmanuel Viérin herhaalde in zekere zin die eigenzinnige keuze in 1899, toen hij op een zonnige dag niet het kerkportaal maar de bomen en de huizen errond als motief koos.³⁵

Waarschijnlijk in Ramskapelle, in de buurt van Nieuwpoort, trok een enigmatische lange, witte muur Baertsoens aandacht. *Le Mur blanc* kwam in de collectie van Georges Rodenbach terecht, die er duidelijk aan gehecht geraakte.³⁶ Met zijn *La Grand'Rue à Nieuport le matin* (SH_9_P.1896/9) schilderde Baertsoen een eigenzinnige blik op de stad. Hij bracht een brede

straat in Nieuwpoort, mogelijk de Hoogstraat, op zo'n manier in beeld dat de greppel aan de zijkant het hoofdmotief wordt. Een jaar eerder had hij hetzelfde gedaan in de Brugse Ropeerdstraat; Jan De Clercks pastel uit 1904 ([SH_10_DE_CLERCK_Nieuport](#)) kan bijna als een kopie van Baertsoens stadsgezicht gelden.³⁷ Victor Gilsoul ging Baertsoen achterna met een soortgelijk motief in een dorpsgezicht, en het werd ook belangrijk bij Jules De Bruycker, wiens indrukwekkende carrière als etser haar aanzet vond bij Baertsoen.³⁸

Langs de Schelde – Oudenaarde, Dendermonde, Mariakerke, Antwerpen, Doel

De Schelde intrigeerde Baertsoen niet alleen in zijn thuisstad Gent. Door zijn hele oeuvre heen kruiste hij de loop van de rivier, van het stedelijke landschap in Oudenaarde, langs Dendermonde tot de Beneden-Schelde of Nederschelde bij het Antwerpse dorpje Doel aan de monding in de Westerschelde. Net zoals hij, vanaf 1897, met zijn eigen *Fafner* door Zeeland voer, had hij in de jaren 1880 mogelijk met de *May Queen* van zijn vader over de Schelde gegleden. Ook daar ging hij op zoek naar landschapsmotieven, maar in tegenstelling tot het sociale bestaan op de *Fafner*, waar vrienden hem vergezelden in zijn mobiele zomerverblijf, werd zijn tijd op of langs de Schelde getypeerd door een zelfgekozen afzondering. In Doel verbleef hij langere tijd in 1887–88, met als enige *compagnon de route* een zestigjarige huismeid.³⁹ Onder meer een geometrisch en symmetrisch opgevat gezicht op een hoeve in Doel ([P.1889/01](#)) herinnert aan deze periode en bewijst hoe het niet altijd het water van de Schelde was dat Baertsoen intrigeerde, maar evengoed de steden en dorpen op de oevers van de rivier.

Als we het rijtje Scheldesteden en -dorpen stroomafwaarts volgen, te beginnen bij Oudenaarde, valt het op hoe Baertsoen in deze stad de Schelde leek te vergeten. Het was het imposante silhouet van de Sint-Walburgakerk met haar 88-meter hoge toren, oprijzend boven de huizen van de Markt, dat hij eerst tekende en etste en later in een lithografie vastlegde. De blik op het bekende monument is ongewoon voor Baertsoen. Meer nog: was het niet van de opvallende weergave in silhouet, dan had zijn litho alles van een prentbriekaart.

In Dendermonde viel zijn blik in 1887 op een besneeuwde schuit met op de andere rivieroever de touwslagerij Vertongen-Goens. Het doek geldt als een voorloper van zijn Luikse industriegezichten, want de vaste ingrediënten zijn er al in aanwezig: troosteloze sneeuw op aangemeerde platbodems tegen een grauwe achtergrond van schoorsteensilhouetten. Op een veel groter doek, dat in het legaat Scribe foutief als *L'Escaut à Termonde* staat omschreven, schilderde Baertsoen in 1887 niet de Schelde maar de Dender, voor het sas, vlak bij de monding, in de buurt van de tragel. Op het doek is rechts het

bakstenen negende bastion te zien, deel van de fortengordel uit de Hollandse en vroege Belgische periode.⁴⁰

Iets verder stroomafwaarts op de Schelde, in het Land van Dendermonde, ligt het dorp Mariakerke. Dat plaatsje charmeerde onder anderen Isidore Meyers en Valerius De Saedeleer (SH_11_DE_SAEDELEER_Mariakerke), die er de aangemeerde bootjes schilderden (resp. KMSK Antwerpen en Stedelijk Museum, Aalst). Baertsoen vervaardigde er een van de eerste gezichten die hij ook als ets uitbracht. In die vroege ets, zoals de titel *Au village* (1887) aangeeft veeleer een dorpsgezicht, is de Schelde net zomin aanwezig als in zijn bovengenoemde landschap met de Sint-Walburgakerk in Oudenaarde. Zo zien we naast het spitse kerktorentje ook de zeer aanwezige greppels en de zwarte gevelplinten die later op talloze plaatsen zijn aandacht zouden vasthouden.⁴¹

In de periode rond 1887–88, maar ook in de vroege jaren 1890 bracht Baertsoen het stuk Schelde in beeld dat in de negentiende eeuw als Neder- of Beneden-Schelde (*Bas-Escaut*) bekendstond. Dat deel van de rivier, kort voor de zeemonding in Antwerpen, verschilt sterk van het gelijknamige stukje Schelde in het stadscentrum van Gent, ook bekend als de Reep. In de Beneden-Schelde, zoals die onder meer rond Doel te zien is, vormde de uitgestrekte rivier een visueel interessant schouwspel. De ver verwijderde tegenoverliggende oevers waren nog net, als een dunne streep, zichtbaar en lijnden het enorme wateroppervlak af, zoals in het troosteloze *De Schelde in Doel* (MSK, Gent; P.1889/02). Diezelfde aantrekkingskracht zien we in de Nederscheldelandschappen van Artan en Richard Baseleer. Frans Van Leemputten schilderde dezelfde Schelde in Doel, *Impression de l'Escaut* (1884) 'à la Daubigny', vanuit een sloep.⁴²

Niet toevallig schilderde Baertsoen aan de indrukwekkende Nederschelde zijn grootste doeken. Het met een gouden medaille bekroonde *Derniers rayons – Bas Escaut* uit 1888 (187,5 x 301,5 cm), en *Soir de pêche* (••• x ••• cm), voor het eerst getoond in 1893 en in 1896 geëxposeerd als *Soir de pêche, Bas-Escaut* (SH_12_P.1893/2), zijn werken op museaal formaat. Afgezien van de afmetingen zijn ook de vele menselijke figuren uitzonderlijk voor Baertsoen. Vooral het laatste doek is gekenmerkt door een ongewone bedrijvigheid van vissers in scherp contrast met de drie passieve, starende vissers gezeten in hun sloepen in *Derniers rayons*. Opnieuw overheerst een melancholie door de vaalgrijze en bruine tonen en de gesuggereerde avondstemming. Maar meer nog dan de watermassa zijn het de personages die de hoofdrol opeisen. Van het succesvolle *Derniers rayons* schilderde Baertsoen in 1895 een tweede versie op dezelfde imposante schaal (Sint-Petersburg, Hermitage; P.1895/06).

Tot slot is Baertsoens gezicht op de bekende Antwerpse rede (P.1891/14) dermate moeilijk te identificeren – waarschijnlijk gaat het om een voorstudie – dat het ongepast zou zijn het met werk van bekendere schilders van hetzelfde motief onder wie Paul-Jean Clays en Isidoor Opsomer in verband te brengen.

Het hinterland – Mariakerke

Een ander Mariakerke, het West-Vlaamse plaatsje ten westen van Oostende, stond vlak voor de eeuwwisseling bekend als een authentiek vissersdorpje tussen de duinen, met vissershuisjes rond de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Duinenkerk. Willy Finch woonde er een tijdje en behalve Baertsoen voelden nog meer kunstenaars zich ertoe aangetrokken. Na een jeugdwerk uit 1876 maakte de Oostendenaar James Ensor in de jaren 1880 verschillende werken rond Mariakerke. Naast enkele *maisonnettes* tekende en etste hij het duinendorp uit verschillende hoeken van een afstand. Baertsoen schilderde rond 1892 twee gezichten op het dorp. Het lag op een steenworp van de familievilla op de Oostendse dijk. Net als het panorama op een van de weinige ansichtkaarten van Mariakerke die voor de Eerste Wereldoorlog verschenen, schilderde Baertsoen een panoramisch overzicht van het dorp vanuit het westen, met de kerk in het midden (SH_13_P.1892/14). In een ander schilderij focust hij dichterbij de kerk (P.1892/13).

Het dorpje dreigde echter zijn unieke aanblik te verliezen. Al in de jaren 1880 was er sprake van projectontwikkelaars die er een nieuw stadsdeel uit de grond wilden stampen.⁴³ In 1894, twee jaar nadat Baertsoen zijn panorama schilderde, werd het vervallen kerkje met afbraak bedreigd, en daartegen zette Ensor samen met Léon Dardenne een campagne op.⁴⁴ Rond de eeuwwisseling naderden ook de rijwoningen van de groeiende stad Oostende, waarin Mariakerke in 1899 uiteindelijk administratief opging, terwijl de zeedijk werd doorgetrokken tussen Oostende en Middelkerke. Het panoramisch gezicht op Mariakerke dat Ensor in 1897 schilderde (SH_14_ENSOR_Mariakerke), samen met een tweede versie uit 1901 (Mu.ZEE, Oostende), die gebaseerd is op een ets en dus spiegelbeeldig is,⁴⁵ is door het westelijke gezichtspunt zeer vergelijkbaar met het werk van Baertsoen. Baertsoen koos opnieuw voor een hoge horizon, terwijl Ensor, dankzij een wat lager standpunt een speelse wolkenhemel boven het dorpje kon hangen. Ongebruikelijk voor Baertsoens waarheidsgetrouwe weergave is hoe hij de lage avondzon, die de aflopende duinen op het voorplan al in schaduw hult, details als de galmgaten en -borden op de witte kerktoren laat uitwissen. Dat is eveneens het geval op het andere doek dat Baertsoen in Mariakerke schilderde. Daarop snijdt de avondzon de kerktoren hard in tweeën – in licht en schaduw. Anna Boch maakte op een andere manier

gebruik van dit schaduwspel, toen ze in 1893 een devote scène in de schaduw van het kerkportaal plaatste (Mu.ZEE, Oostende). Voordien, in 1889, had Constantin Meunier er de volkspiëteit naar aanleiding van een zeewijding vastgelegd (Museum Constantin Meunier, Elsene).

Diksmuide – ooit een klein Brugge

Baertsoens consequente visie en stijl bezorgden hem nog tijdens zijn leven verschillende bijnamen. Hij was de schilder van vele dingen: ‘le peintre de béguinages’, ‘le peintre de neige’, ‘le peintre des canaux’, ‘le peintre de Gand et de Bruges’ en bovenal: ‘the painter of dead cities’ zoals Gabriel Mourey hem noemde in zijn gelijknamige artikel uit 1898 in *The Studio*. Met zijn serie etsen onder de titel *Villes Mortes* bestendigde de kunstenaar die laatste bijnaam in 1904.⁴⁶

Niet zelden werden en worden de zogenaamde dode steden van Vlaanderen op een hoopje gegooid. Het onderscheid tussen afbeeldingen van Diksmuide, Veurne en Brugge was destijds al vervaagd, mede door de algemene titels.

Baertsoen droeg bij aan de verwarring toen hij zijn Diksmuidse schilderij van de brug aan de Grote Dijk met de algemene omschrijving *Vieux quai en novembre* betitelde (fig. ●●),⁴⁷ en meteen ook het melancholische seizoen par excellence benadrukte. Hetzelfde geldt voor de versie in pastel ([SH_16_P.1898/1](#)), die hij echter in de grauwe maand december plaatste. Zijn schilderij was alweer een eigenzinnige keuze die opnieuw navolging kreeg: Paul Leduc bracht later dezelfde bocht en brug in beeld. Het Diksmuidse begijnhof, waar onder meer Omer Coppens en Emmanuel Viérin verschillende werken maakten en prentkaartfotografen hun gading vonden, was een voor de hand liggender keuze geweest. Een bijdrage in de Nederlandse krant *De Maasbode* was vol lof over de stad in de Westhoek en de stilte die er hing, in het bijzonder in het kleine begijnhof ‘waar de Vlaamse Schilders hun mystieke inspiratie zoeken, als gij zelf de poëzie der Begijnhoven beseft’.⁴⁸

Diksmuide en haar architecturaal erfgoed stonden centraal in *The Tragedy of Dixmude*, een tentoonstelling georganiseerd in Londen aan het begin van de Eerste Wereldoorlog (1915). De organisatie was in handen van The English Committee for the City of Dixmude, onder voorzitterschap van Frank Brangwyn. Werk van de in Brugge geboren Brit was voor de oorlog vaak samen met stukken van Baertsoen te zien geweest in de Parijse salons en binnen de Société Nouvelle.⁴⁹ Zelf kon Brangwyn in 1915 negen werken over Diksmuide exposeren. Het initiatief, waaraan naast Brangwyn andere Belgische en Franse kunstenaars, onder wie

Léon Bonhomme, Omer Coppens, Victor Gilsoul en Paul Leduc deelnamen, bewijst de vooroorlogse belangstelling voor Diksmuide vanuit artistieke hoek. Plots bleken hun voorstellingen van de West-Vlaamse stad historische documenten van een inmiddels verwoeste stad. Meer dan wie ook was Omer Coppens, met tien werken, dé schilder van Diksmuide. Een aantal ervan werden uiteindelijk ook als prentkaart uitgebracht. Baertsoen was eveneens vertegenwoordigd op de Londense tentoonstelling, en net als de andere deelnemers schonk hij het tentoongestelde werk aan de ‘burgemeester en burgers van Diksmuide ter herinnering aan hun gewaardeerde erfgoed van historische en architecturale schatten die zij verloren zagen gaan door de totale vernietiging van hun stad in de Grote Oorlog’.⁵⁰ Vermoedelijk ging het om een prent van zijn Diksmuidse kanaalgezicht. Na de oorlog werd een aquarel van Diksmuide van de hand van Baertsoen als prentbriefkaart in kleur gereproduceerd ([SH_17_POSTKAART_Diksmuide](#)). Binnen het geheel van zijn oeuvre beschouwd, valt dit werk echter uit de toon. De prentkaart verscheen in de reeks *Asiles des soldats invalides belges*, een initiatief dat rond 1915 in Engeland was gestart en dat via de verkoop van prentbriefkaarten en kunstreproducties in huisvesting voor gewonde veteranen wou voorzien.⁵¹ Op Baertsoens prentkaart zijn de zwaar gehavende Sint-Janskerk en de huizen rondom in sneeuw gehuld. Ondanks de sombere thematiek heeft het pittoreske aspect de bovenhand. Zeker in vergelijking met het brandende Ieper (1915) van Alfred Bastien, dat in dezelfde reeks verscheen, geeft Baertsoens prentkaart een nogal lieflijke kijk op Diksmuide. Door de pakken sneeuw die de ruïneuze wonden verbergen en de donkerblauwe lucht heeft ze meer weg van een kerstkaart. Van een hoger niveau waren de stadslandschappen van Diksmuide, Ieper en Nieuwpoort die Omer Coppens in 1914–15 in een enveloppe uitbracht, waarvan hijzelf verwachtte dat ze als ‘témoins d’une époque idéale’ en als referentie voor de wederopbouw zouden kunnen dienen.⁵²

Gent vanuit het raam – ‘Le peintre de Gand’

Gent is niets minder dan een stad om van te houden. Gent zal nooit de liefhebber van het oppervlakkig schilderachtige bekoren, maar het is een stad boordevol karakter, waarvan zelfs het kleinste hoekje de wilskrachtige ziel en het gewelddadige verleden verraadt.⁵³

In vergelijking met de andere Vlaamse steden waar Baertsoen actief was – Brugge, Nieuwpoort, Kortrijk, Diksmuide – was het pittoreske aspect in Gent minder vanzelfsprekend. Gent was tijdens de negentiende eeuw in de eerste plaats gemoderniseerd en

‘gehausmanniseerd’ door het trekken van boulevards en later het slopen van tegen de kerken aangebouwde huisjes. De modernisering kende een hoogtepunt met het zogenaamde Zollikofer-Devigneplan dat in 1880 werd uitgestippeld voor het stadsdeel tussen het Zuidstation en het historische centrum.⁵⁴ Pas toen de stad naar de Wereldtentoonstelling van 1913 toeleefde, werd de aandacht verlegd naar het schilderachtige, door het creëren van nieuwe stadsgezichten die bijvoorbeeld de Graslei zouden doen ontdekken. Die nieuwe aandacht voor het pittoreske potentieel van Gent kwam uiteraard niet uit de lucht vallen. Aangetrokken door het stedelijke landschap van de begijnhoven, de gildehuizen en het Gravensteen, had fotografisch pionier Louis Daguerre zelfs een gezicht op Gent in zijn bekende Parijse diorama opgenomen.⁵⁵ Het was met name Armand Heins, Baertsoens leermeester in de etstechniek, die in de belle époque het oude, pittoreske Gent vastlegde.⁵⁶ De opvallende combinatie van een gemoderniseerde en gesaneerde maar tegelijk potentieel pittoreske stad spoorde met het artistieke streven van Baertsoen, of beter: Baertsoens kunst werd erdoor gevormd. Zoals Steven Jacobs en Bruno Notteboom opmerken, gaf de initiële modernisering van Gent in het algemeen aanleiding tot een veeleer afstandelijk perspectief. De nieuwe, brede boulevards zorgden er bijna automatisch voor dat de geïsoleerde monumenten van een afstand in beeld werden gebracht.⁵⁷

Baertsoens zoektocht naar melancholie in het contemporaine stadsgezicht leidden hem nog het meest van al naar zijn eigen omgeving. Hij verdiende inderdaad om meer dan één reden de bijnaam van ‘peintre de Gand’, die Charles Bernard hem gaf naar aanleiding van zijn overzichtstentoonstelling in Brussel in 1921.⁵⁸ Niet alleen was Baertsoen een kind van de stad waar hij zijn atelier had en zijn leven lang woonde, hij bracht de plek ook als geen ander in beeld. Al in 1905 werd hij in een krantenartikel ‘[le] peintre ému et austère des beautés secrètes de sa ville natale’ genoemd.⁵⁹ Het was geen eenvoudige opdracht die ‘geheime pracht’ te ontdekken. De visuele aantrekkingskracht van Gent lag bij de eerste indruk immers ver onder bij die van Brugge: banale straten, grijze huizen, verlaten lanen, arbeiderswijken en -beluiken en industriegebouwen die tot in de stadskern doorgedrongen waren. Hier lag de schoonheid niet voor het rapen en was het zaak om door te dringen tot de ziel en het karakter van de stad. Baertsoen koos ook in zijn thuisstad niet de voor de hand liggende monumenten en gezichten, de oppervlakkige poëzie of het archeologische belang van het pittoreske oude Gent van Heins, maar voor vergeten plaatsen, ogenschijnlijk zonder architecturale meerwaarde. Bij Baertsoen geen plein- of torengesichten op de Korenmarkt of de Vrijdagmarkt, noch afbeeldingen van het Gravensteen; zijn keuze viel daarentegen op tegenwoordig vergeten of verdwenen *cités* en volkspleintjes zoals het Luizengevecht en de

Molenaarstraat, en voor eigenzinnig gekadreeerde kaaigezichten. Het is bij momenten zoeken naar herkenningpunten, maar bijvoorbeeld in *Au béguinage (matin de neige)*

(SH_18_P.1896/4) bevinden we ons in het Groot Begijnhof van Gent. Deze motieven maakten van Gent net als de andere steden uit Baertsoens oeuvre een verwisselbare ‘Vlaamse stad’, zoals wordt bevestigd door de titel van een ander Gents stadslandschap, *En ville flamande, le soir* (1892).

Als portrettist van zijn geboortestad stak Baertsoen boven zijn tijd- en stadsgenoten uit. Zijn schoonbroer en *compagnon de route* Georges Buysse schilderde de Gentse dokken en wateren, en ook zijn mentor Gustave den Duyts maakte naam met een panoramisch gezicht van Gent in 1887.⁶⁰ Ferdinand Willaert, Alfons De Cuyper en – althans in die vroege periode – Gustave De Smet gelden eveneens als schilders van Gent. Willaert en De Cuyper kozen eveneens vaak voor de besneeuwde stad. In hun schildering van Gent zagen critici hen echter niet zelden als epigonen van Baertsoen. De Smet had ‘een soort melancholieke poëzie op de rand van het troosteloze die niet te ontkennen valt, ook al moeten we bepaalde ontleningen aan de kunst en vooral de conceptie van Baertsoen constateren.’⁶¹ Willaert probeerde Baertsoen na te volgen in het suggereren van de ziel van Gent ‘maar de nabijheid van Baertsoen is werkelijk rampzalig voor deze overigens zorgvuldige en verdienstelijke kunstenaar’.⁶² Zelfs over Buysse schreef men op den duur dat hij goed naar Baertsoen had gekeken.⁶³

‘Na de heer Baertsoen viel er niet veel meer te zeggen [over de Salon du Champ-de-Mars in 1897] lijkt me, en als de heren Willaert en Buysse niet een beetje hun stijl vernieuwen, zullen de Vlaamse begijnhoven en kanalen weldra van een ondraaglijke banaliteit worden.’⁶⁴

Uiteindelijk trad ook Baertsoens naaste vriend en protegé Alfons De Cuyper met zijn Gentse sneeuwgezichten in diens voetstappen.

De Gentse leien

Vooraf met de tentoonstelling in de Brusselse Cercle artistique in 1905 maakte Baertsoen naam als schilder van Gent, dankzij twee museale stukken die de aandacht opeisten, *Le dégel* (Musée du Luxembourg; nu in het Musée d’Orsay, Parijs) en *Chalands sous la neige* (KMSKB, Brussel). Met dezelfde Gentse werken verdiende Baertsoen ook dat andere epitheton, ‘le peintre de neige et des canaux’.⁶⁵ De sneeuw op de platbodems was geen verse sneeuw, maar zoals Fierens-Gevaert het treffend opmerkte: ‘une neige de la veille’ – papsneeuw van de vorige dag.⁶⁶

De aankoop door het Parijse Musée de Luxembourg in 1904 was de derde en laatste van een werk van Baertsoen, tien jaar na *Vieux canal flamand*.⁶⁷ Voor wat misschien wel zijn bekendste werk was, hoefde de schilder slechts uit zijn atelierraam te kijken. Hetzelfde gezicht, zij het anders gekadreed, gaf hij in 1914 de titel *De ma fenêtre (Quai aux Tilleuls)* (SH_19_P.1914/9). Hoewel Baertsoen met zijn vogelperspectief uit het atelierraam op de stad het voetspoor drukte van impressionisten als Caillebotte, Pissarro en Monet, zijn de verschillen aanzienlijk. Met hun gezichten op de Parijse boulevards, gefaciliteerd door het nieuwe fotografische perspectief – en in het geval van Monet zelfs geschilderd vanuit een fotostudio – brachten de Franse impressionisten een ode aan de drukke stad, doorgaans in een stralend seizoen, dat door hun *peinture claire* tot uitdrukking werd gebracht. Baertsoen toonde daarentegen een bijna verlaten stad in de meest terneerdrukkende meteorologische omstandigheden: tijdens de dooi, als zelfs de troostende schilderachtigheid van koude sneeuwdagen in het niet verdwijnt. Bij de kadrering gebruikte Baertsoen de borstwering langs de Coupure als repoussoir, waardoor zijn doek in combinatie met de bocht van de Leie diepte kreeg. Lodewijk Roelandts palladiaans geïnspireerde Justitiepaleis figureert slechts in de achtergrond – deels afgesneden – alsof Baertsoen weigerde om het gebouw als herkenningspunt op te voeren. De melancholie van het doek werd alom geprezen. Dat het gevoel niet in de locatie vervat zat maar bij de kunstenaar berustte, bewijst een geannoteerde prentbriefkaart met een foto van exact deze bocht van de Lindelei gemaakt in oktober 1902 (SH_20_POSTKAART_Lindelei). De verzender beklemtoonde de vrolijkheid die de plek uitstraalde: ‘Comment trouve tu cette vue! C’est souriant n’est pas [sic].’⁶⁸

Kort voor de oorlog vervaardigde Baertsoen een derde en definitieve versie van een gezicht op de Grasbrug, *Soir sur les quais* (of *Fin de journée sur les quais*). Net als de versies uit 1905 en 1911 toont het finale doek uit 1914 (P.1914/5) (dat de schilder omruilde voor zijn tweede versie, die al door de KMSKB was verworven in 1912), een wat ongewone bedrijvigheid. Baertsoens interpretatie verschilt van de voorstellingen die Willaert of De Bruycker van deze plek maakten. De levendigheid van het passerende volk en de koets wordt getemperd door de keuze van het moment van de dag. Het is avond – *Soir* of *Fin de journée sur les quais* – en dat behelst zowel de intensiteit van de avondzon op de gevels van de Graslei (aan de overkant) als de weemoed van de schaduwpartij op de Korenlei.

Langs de Kraanlei, onder meer in *Vieilles maisons au bord de l'eau (neige)* (P.1901/03) hanteerde Baertsoen het frontale perspectief zoals hij dat ook in Mechelen gebruikte. Net als in Dordrecht beperkte hij het beeld tot een afgesneden gezicht op huizengevels en de reflectie in het water (Fig. ••??••). Met het minder strikt frontaal opgevatte *Quai de la Grue*

(P.1905/08) bewees Baertsoen volgens Fierens-Gevaert dat hij geen grijzen nodig had om een weemoedige sfeer over te brengen. Of de kunstenaar daadwerkelijk, zoals de criticus beweert, de balustrades wit liet schilderen zodat ze beter uitkwamen in het schilderij, is moeilijk hard te maken, maar het illustreert in ieder geval de reputatie die Baertsoen toentertijd bezat als zeer bemiddeld en invloedrijk kunstenaar.⁶⁹

De Leie als stadsader bleef hem intrigeren. Opnieuw waren het niet de bekende monumenten die zijn aandacht trokken maar andere gevels, waaronder de symmetrische façade van het empiregebouw dat pianobouwer Van Hyfte met grote reclameletters op de zijkant ontsierde, of de achthoekige tuinpaviljoentjes. De reflectie van het empiregebouw verwerkte Baertsoen in verschillende schilderijen (P.1910/01; P.1910/02; P.1911/01) (zie Fig. •?••) en een ets (E. 1910/05; E.1910–1922/5). Kort voor de oorlog schilderde hij hetzelfde gebouw van opzij (P.1914/03).

In 1922 schilderde hij voor de laatste maal de besneeuwde Lindenlei, het gezicht uit zijn atelier dat ook voor zijn *Dégel* het decor had gevormd. *Le quai aux Tilleuls – hiver à Gand* vormt zo een sprekend eindpunt van zijn oeuvre, in de keuze voor zowel de plaats als de weersomstandigheden. Anton Kerschbaumer had in 1919 dezelfde Leiebocht in een radicaal moderne, expressionistische vormgeving op papier gezet (SH_21_KERSCHBAUMER_Lindelei).⁷⁰ Het mag symbolisch heten dat Baertsoen al die tijd zijn eigen stijl trouw bleef, tot bij zijn laatste stadsgezicht.

Volkswijken – Molenaarstraat en Luizengevecht

De Oude Molenaarstraat, gelegen in de buitenwijk Ter Platen, had aan het einde van de negentiende eeuw nog een landelijk karakter. De huizen op het plein gelegen aan de Muinschelde waren hoeves met landerijen. Na uitgebreid de omliggende huizen in studies te hebben vastgelegd, maakte Baertsoen een alom geprezen compositie onder de naam *Soir en province (Flandre)*. Niet alleen de titel leidt ons weg uit Gent en de stedelijke omgeving naar een naamloos stuk Vlaanderen. De straat had meer weg van een plein. Ze was met kasseien geplaveid, maar de manier waarop de bestrating, die door de hoge horizon opnieuw een groot deel van het beeld vult, is weergegeven, geeft de indruk van een onverharde aardeweg (SH_22_P.1897/06). De kinderen die Baertsoen er schilderde, vinden we ook terug op de zeldzame foto's die van de plaats bewaard bleven (SH_23_TERPLATEN_1), waarop ze vanaf het plein of vanuit de deuropeningen de fotograaf aanstaren.⁷¹ Baertsoen draaide zich nadrukkelijk niet in de richting van de Schelde, waar ook vandaag nog een overblijfsel van de

oude verdedigingswal te zien is: de herkenbare ‘Peperbus’, een wachthuisje. Van het water of de stad is geen spoor te bekennen. De plek was trouwens zo afgelegen en oninteressant als blikvanger dat zelfs de alomtegenwoordige fotografen en uitgevers van ansichten er wegbleven. Zij richtten hun camera’s veeleer op de Sint-Pietersabdij en de Muinkkaai, eventueel met de Peperbus als curiosum op de voorgrond, maar zonder de huizen van de Molenaarstraat op de andere oever. De afzender van een briefkaart in 1913

(SH_24_POSTKAART_Molenaarstraat) ging dan maar zelf aan het werk, en schetste het gezicht vanaf het plein met aanduiding van de Peperbus aan de overzijde.⁷²

Beluiken of hofjes bestaande uit door bedrijven gebouwde arbeiderswoningen, waren er in het negentiende-eeuwse Gent bij tientallen. In Gent waren en zijn ze algemeen bekend als ‘cités’. Een aantal ervan hadden bijnamen, zoals Batavia of de Kattenberg en ’t Luizengevecht aan de Veergrep. Ze stonden bekend als probleemwijken vanwege de ongezonde leefomstandigheden. Tegelijk hadden sommigen een pittoresk kantje – van een afstand, en niet geheel volgens Ruskins richtlijnen omtrent het edele pittoreske. In het geval van de Veergrep had dit veel te maken met de ligging aan het water van de Leie, op de steile oeverhelling naar de Kortrijksepoortstraat. Daardoor gaf een frontaal gezicht vanaf de Bijlokekaai, de tegenovergestelde oever (zoals op een afdruk uitgegeven bij Nels), een overzichtelijk beeld van het pleintje dat aan drie zijden omgeven was door witte arbeidershuizen met zwarte plint en waarvan de vierde zijde zich naar het water opende. Baertsoen was ook geïntrigeerd door de naburige, eveneens hellende straat, ’t Luizengevecht. Van daar af schilderde hij een ander gezicht op de witte huizen van de Veergrep

(SH_25_P.1904/4), evenals een frontale compositie met uitzicht op de modderige straat van op de tegenoverliggende oever. Alsof de aanblik nog niet troosteloos genoeg was, koos hij voor een weergave onder een grijze lucht en in de sneeuw. In zijn landschap krijgt de oever, die in de rivier lijkt te stromen, alle aandacht.

Opnieuw laat Baertsoen in zijn avondlijke beluik elke menselijke aanwezigheid achterwege. Alexandre Marcette volgde hem in die keuze, zij het bij helderder weer,⁷³ maar het omgekeerde geldt voor kunstenaars als De Bruycker, Willaert en Breitner. In zijn ets uit 1906 geeft Jules De Bruycker (SH_26_DE_BRUYCKER_Luizengevecht) naast de reflectie in het water ook de volkse sfeer van het plein weer, met kinderen en volkswomen tussen de witte lakens aan de wasdraden en bovenaan de helling prominent en schijnbaar moraliserend de Estaminet. In een aquarel uit 1907 schilderde de Nederlander George Hendrik Breitner (SH_27_BREITNER_Luizengevecht) de weerspiegeling op het gladde water en het warme avondlicht op de daken van het Luizengevecht.⁷⁴ Ferdinand Willaert liet de zon vol op de

witte gevels van het pleintje schijnen, waar een groep lieflijke kindjes alle potentiële miserie van de buurt doet vergeten. De jonge Gust De Smet ging anders te werk: hij schilderde van op het kleine pleintje, met inkijs in een van de huisjes, en op de achtergrond de Bijlokekaai aan de overzijde.⁷⁵

Is er sprake van schuldig verzuim in *Petite cité au bord de l'eau, Flandre* (1899, Musée d'Orsay) (SH_28_P.1899/01)? Is dat waar Huguette Van de Woestyne-Vanagt op doelde bij de tentoonstelling van 1972: 'En toch houden zijn werken nooit enige aanklacht tegen de sociale noden in. Het zijn slechts picturale beschrijvingen die zijn stemmingen het zuiverst en volledigst weergeven.'⁷⁶ In ieder geval nam de socialistische krant *Vooruit* aanstoot aan de aankoop van 't *Luizengevecht, sneeuwgezicht* door de stad Luik: 'een doek dat 6 duizend frank zal worden betaald, duister, vuil, akelig en doodsch, en waarop geen mensch in de wereld kunst kan vinden.'⁷⁷ Niet zonder venijn stelde de krant dat 'vakmannen beweren dat het een kunstwerk is', omdat het 'volgens de klassieke voorschriften eener academische opleiding werd uitgevoerd. De gewone kunstliefhebber krijgt van haar niet de minste bezieling en gaat ze met een onaangename indruk voorbij.'⁷⁸

De daken van Gent

Met de twee versies van *De (rode) daken van Gent* uit 1920 (P.1920/03 en P.1920/04) herhaalde Baertsoen een vroegere werkwijze, namelijk door een identiek gekadreed gezicht zowel met als zonder sneeuw in beeld te brengen. De versie zonder sneeuw bleef onafgewerkt. De compositie doet onvermijdelijk denken aan Ensors *Daken van Oostende*, een werk dat hij in 1884 schilderde, kijkend uit het raam van zijn zolderatelier. Bij Baertsoen gaat het echter niet om een gezicht uit zijn atelier, maar om het uitzicht van op Ons Huis ('Socialistische werkersverenigingen') op de Vrijdagmarkt. De vleugel met verbinding naar de Meersenierstraat was toen nog niet voltooid, zodat bij Baertsoen het torentje niet te zien is. Wel treffen we onder andere de gewijzigde gevel aan op de hoek van de Langemunt en het Grootkanonplein, de Sint-Michielskerk, de uurwerktoren van het Postgebouw en, op de onafgewerkte versie, het neoclassicistische pand bij de Vleeshuisbrug. De eigenaardige gevel die prominent aanwezig is in het beeld past bij wat de Britse criticus John Ruskin halverwege de negentiende eeuw als het pittoreske herdefinieerde: gebouwen met bouwsporen en bouwlagen.

Vanwege Baertsoens verwevenheid met de stad Gent noemde Karel van de Woestijne hem postuum een

dubbele Gentenaar, al te zeer geworteld in den grond zijner geboortestad ... Het was Gent, en niets dan Gent, ik bedoel de Gentsche geest, het steeds-aanwezige Gentsche voelen; dat hij op reis, en bijvoorbeeld te Londen onder den oorlog, bij intuïtie zocht en terugvond, logge watervlakken en stoere gebouwen, liefst in de ziekte-zware avondschemering, die hij betrachtte, ik zou haast zeggen als een zelfbestemming.⁷⁹

Zeeland: Walcheren via Terneuzen

De Nederlandse provincie Zeeland, en in het bijzonder het eiland Walcheren, was tegen het eind van de negentiende eeuw een populaire toeristische bestemming geworden. Dat leidde onder meer tot een enorme productie van toeristisch drukwerk, waarmee de Belgische aquarellist Henry Cassiers naam maakte. Op affiches van de Belgische spoorwegen uit de jaren 1890 werden zomerexcursies naar Walcheren tegen verlaagde prijs aangeprezen. Met de trein ging het van Brussel tot Terneuzen, een rit van zo'n tweeënhalf uur; vervolgens per stoomboot in een uur en een kwart naar de haven van Vlissingen, waarna de Nederlandse Spoorwegen reizigers naar de Zeeuwse hoofdstad Middelburg brachten. Kunstenaars kruisten het pad van de toeristen. Artistiek bleek het eiland Walcheren, net als Marken, vooral aantrekkelijk door de lokale klederdracht, wat zich vanzelfsprekend vertaalde in ansichtkaarten. Die focus op de bewoners, veeleer dan op het landschap, blijkt behalve uit vroegere fotografische initiatieven eveneens uit de affiches van Cassiers, de tekeningen van Xavier Mellery op Marken en de Walcherse werken van Henri Houben, Jan Heyse en Jan Toorop.⁸⁰

Baertsoen was, zoals we konden verwachten, meer dan in de Zeeuwse klederdracht, geïnteresseerd in de kaaien, straatjes, tjalken en molens van Zeeland. Ook liet hij de treinreis aan zich voorbijgaan. Voor zijn riviertochten naar en in Nederland liet de schilder in 1897 een woonboot bouwen bij de scheepswerf Jabon in Ombret langs de Maas tussen Hoei en Luik. Op de 32-meter lange boot beschikte de kunstenaar over een ruime eetzaal, een veranda, twee slaapkamers, een dekterras en vertrekken voor het personeel, maar bovenal ook over een atelier.⁸¹ Baertsoen was niet de eerste schilder die over een drijvend atelier beschikte, al gingen zijn voorgangers anders om met hun vaartuigen. Het baanbrekende voorbeeld van *Le Botin*, het drijvende atelier waarmee de vroege impressionist Charles-François Daubigny vanaf 1857 uit Auvers-sur-Oise de Seine en de Oise afvoer, werd door Claude Monet nagevolgd in 1873. Bij Monet en Daubigny ging het echter om bescheiden roeibootjes met een kajuit of tent waarin de kunstenaars relatief beschut hun impressies *en plein air* konden registreren.⁸² Zoals Manet in 1872 Monet aan het werk in zijn *bateau-atelier*

schilderde, schilderde ook Willem Bastiaan Tholen zijn leermeester, de Haagse school-kunstenaar Paul Gabriël, meer dan eens terwijl die onder een parasol in zijn roeiboot aan het werk was.⁸³ Ook de Amerikaan John Singer Sargent, die bevriend was met Baertsoen, en de Britse marineschilder Charles Napier Hemy beschikten over respectievelijk een atelier op een platte rivierschuit en twee opeenvolgende, aangepaste boten vernoemd naar Hollandse zeventiende-eeuwers, de *Van de Velde* en de *Vandermeer*.⁸⁴ Maar Baertsoen was veel vermogender en bij hem ging het om een volwaardig mobiel huis en atelier. Terwijl Daubigny en Monet hun schuiten louter gebruikten om van op het water te schilderen met een uniek, laag oogpunt dicht bij het wateroppervlak, gebruikte Baertsoen de *Fafner* ook als transportmiddel, woonboot en atelier. Enkele werken verraden het gebruik van de *Fafner* als uitkijkpost, al werd het uiteindelijke doek zelden of nooit *en plein air* gerealiseerd.

De Zeeuwse productie van Baertsoen onderscheidt zich binnen zijn eigen oeuvre door een opvallend coloriet en een optimistischer onderton. Doordat de schilder met de *Fafner* Zeeland aandede tijdens de zomer, waren de melancholische motieven van sneeuw en dooi bij voorbaat uitgesloten. Zijn woonboot bracht hem via Terneuzen naar Vlissingen, Middelburg en Veere.

In vergelijking met de steden op Walcheren had Terneuzen de schilders weinig te bieden. Voor hen was de Zeeuwse havenstad doorgaans meer een tussenstop. Wel schilderde onder meer Georges Buysse het kanaal dat Gent sinds 1828 met Terneuzen verbindt, de opvolger van de eeuwenoude vaart. Voor Baertsoens geschilderde panorama van Terneuzen deed de dijk dienst als equivalent van de greppel in heel wat van zijn composities. Evenals de twee molens van Terneuzen, de Stadsmolen en Windlust, liet Baertsoen de torenspits van de toenmalige Willibrorduskerk als herkenbaar punt in de skyline buiten het beeld. Ook hier zijn het slechts lege boten die de menselijke aanwezigheid suggereren. En met de troosteloze aanblik van de kleine aanlegsteiger (SH_29_P.1909/6) aan de vaargeul van Terneuzen zijn we ver verwijderd van het pittoreske plaatje dat Cassiers voor een prentbriefkaart ontwierp (SH_30_POSTKAART_Cassiers). In 1912 (P.1912/08) registreerde Baertsoen dezelfde steiger in een nog weemoediger maanlicht. Cassiers daarentegen bevolkte de aanlegsteiger met Zeelandse vrouwen in lokale klederdracht, terwijl hij de twee molens en de kerk duidelijk in beeld bracht in de achtergrond. Het verschil tussen dit bevallige, topografische plaatje en Baertsoens melancholieke havengezichten is overduidelijk. Een van de oude schutsluizen van de West- of Buitenhaven van Terneuzen bracht Baertsoen aan de vooravond van de Grote Oorlog even droefgeestig in beeld als het kleine staketsel in de vaargeul.

Hoewel Baertsoen ook in het buitenland grauwe sluzen, avondlijke gezichten op de kade of massieve, dreigende wolken vastlegde, vertonen enkele van zijn Zeeuwse werken opvallend heldere kleurencombinaties. De kleuren zijn weliswaar eigen aan het onderwerp (geverfde gevels, gekleurde zeilen, oranje daken, kleurige tjalken), maar Baertsoen liet ze in een aantal schilderijen ook volop stralen. Het betreft het soort coloriet dat buitenlandse critici de hele negentiende eeuw lang maar al te graag als Vlaams bestempelden.⁸⁵ Fernand Khnopff noemde Baertsoens Nederlandse werken ‘rich and striking in colouring’; anderen waren minder positief en gewaagden van ‘zure’ kleuren.⁸⁶ Lucien Augé de Lassus schreef in 1903: ‘De heer Albert Baertsoen komt terug uit Nederland; hij houdt van dat land. Ach, Zeeland! Bontgekleurde huizen in schreeuwerige kleuren, gele gevels, muren van ossenbloed, blauwe bomen. Ja blauw, van de wortels tot de eerste takken!’⁸⁷ Emile Claus, die in dezelfde periode in Zeeland schilderde, kreeg vergelijkbare kritieken over zijn kleurgebruik. Niet alle critici waren enthousiast. Gustave Vanzype vond Baertsoen in zijn flamboyant gekleurde Zeeuwse werken niet op zijn best: zijn instinct was immers niet dat van het opulente levensgeluk, maar van wat vroeger eclatant was maar nu was uitgedoofd.⁸⁸

Dat kleurgebruik springt onder meer in het oog in de Kuiperspoort, het straatje in Middelburg dat Baertsoen schilderde als *L’Impasse à Middelbourg* (1898) (SH_P.1898/2). Dit bekende, pittoreske straatje met de karakteristieke kelderluiken verscheen op verschillende prentbriefkaarten en werd ook door onder anderen Lammert van der Tonge en Hendrik Jan Wolter op doek gebracht. In vergelijking met de overzichtelijke, traditionele visie van Van der Tonge, die vooral volkse figuren in Hollandse interieurs schilderde, en het schilderachtige doek van de luminist Wolter, wiens werk gelijkenis vertoont met dat van Baertsoen, bewijst de Gentse meester opnieuw zijn hoogst persoonlijke vaardigheden op compositorisch gebied. Baertsoen laat de figuratie weg en legt opnieuw de horizon hoog in het doek, waardoor de straat en het voetpad een groot vlak vormen, omgeven door de blauwe, rode en gele tinten in de gevels en de Kuiperspoort. Hoewel het een smal straatje betreft, gebruikt hij, in tegenstelling tot de meeste ansichtkaarten, een liggend formaat.

Ondanks het atypische verzadigde coloriet van de Zeeuwse werken, zag Fierens-Gevaert de kunstenaar ook op het eiland Walcheren zijn kenmerkende stemming bereiken:

‘Baertsoen gaat de triestheid van de Zeeuwse steden bestuderen, en vooral van die vreemde spookstad Veere, waar zijn *house-boat* drie volle kwartalen ligt aangemeerd.’⁸⁹ Het stadje Veere paste inderdaad perfect in het rijtje van dode steden, zelfs van Vlaamse steden. Een maangezicht uit Veere (ca. 1897) betitelde Baertsoen niet alleen als *Vieux port en ville morte*

(*lever de lune*) maar ook als *Vieux port en Flandres*. Ook in Veere bracht hij de robuuste kerk samen met een plumpe wolk in beeld.

Excursies in Holland – Dordrecht en Amsterdam

Baertsoen ging ook verder dan Zeeland, tot in Hollandse steden als Dordrecht en Amsterdam. Met onder meer Carel Nicolaas Storm van 's Gravesande, Philip Zilcken en Wijnand Nieuwenkamp telde Nederland bijna drie generaties bedreven schilders die ook als grafische kunstenaars hun stedelijk oeuvre met succes in prent brachten. In Dordrecht toonden vooral Zilcken en Nieuwenkamp zich geïntrigeerd door de grillige aanblik van de huizengevels in de Voorstadhaven en de Belgracht, waar een wirwar van luiken en balkons samen met de meerpalen in het water levendige silhouetten opleverden. Analoog met die andere Nederlander, Willem Witsen, koos Baertsoen in Dordrecht voor een frontale compositie. Zoals hij het later in Gent zou herhalen met een classicistische façade aan de Lindenlei, kwam de nadruk te liggen op de reflectie van de gevel in het water. De helft van zijn compositie op plaat, waar een schuine oeverzijde en een doorkijkje naar een brug het beeld van diepte voorzagen, sneed Baertsoen letterlijk af.⁹⁰ Wat overbleef was een concentraat van gevel en reflectie, *Reflét*.

In Amsterdam viel Baertsoens oog niet op de bekende grachtengordel, maar op de Kromboomssloot, een smalle gebogen gracht in de wijk de Lastage, ten oosten van het centrum en aansluitend op de Jodenbuurt ([SH_31_ES.1900-1909/11](#)).⁹¹ Het is de kromming uit de naam van de sloot die Baertsoen intrigeerde, net als bij de Brugse Speelmansrei. De ervaring van het werken in de buitenlucht was trouwens vergelijkbaar op beide locaties. In de Brugse gemeenteraad van 2 september 1905 werd een getuigenis van Baertsoen gebruikt in een debat omtrent kwajongens die schilders belaagden.⁹² En in Amsterdam moest hij volgens de overlevering de Kromboomssloot noodgedwongen bij het krieken van de dag op papier zetten, want als de werkdag eenmaal begonnen moest hij schuilen voor de arbeiders die hem met allerlei projectielen bekogelden en wegjoegen.⁹³ Hoe dan ook, de twee etsen die eruit voortkwamen maakten de al dan niet hachelijke onderneming in Amsterdam meer dan de moeite waard. De Nederlandse krant *Het nieuws van den dag* noemde het 'een prachtig Amsterdamsch stadsgezicht'.⁹⁴ In 1910 stelde Witsen zijn gezicht op dezelfde Kromboomssloot tentoon ([SH_32_WITSEN_Kromboomssloot](#)). In Witsens olieverfschilderij primeerde niet de ingetogen reflectie van de huizen aan de waterkant – dat was wel het geval in zijn aquarel en ets naar deze plek – maar de troosteloosheid van een huis in de dooi, waar de alledaagse kleuren het stilaan winnen van het egale wit van de sneeuw. Het eigenlijke

water van de sloot bleef onzichtbaar. De recensent van *Onze Kunst* vergeleek Baertsoens ets – ‘een klein straatje was ’t met kaduke huisjes, traag geleund langs een grachtspiegel’ en Witsens oeuvre in het algemeen: ‘De rust van Witsens etsen, de distinctie van Witsens gevels en vloeren; maar met iets lichter ontroerds, iets willend bewegelijks er in dat niet van den Hollander is in ‘t algemeen, dat van breeder leven, meer geëmotioneerde dagelijksche gedachten spreekt. Een klein niet onaangenaam kosmopolitisch tintje was er aan, dat naast onze reëler kunst pikant aandoet.’⁹⁵

Brugge – de archetypische dode stad

Van alle historische Vlaamse steden had Brugge ontegensprekelijk de meeste aantrek bij dichters en kunstenaars die op zoek waren naar een mysterieuze of zelfs mystieke gemoedsgesteldheid, alsook bij kunstenaars op zoek naar een bevallig pittoresk plaatje. Ook Baertsoen werkte verschillende keren in de West-Vlaamse hoofdstad. Hij bleek van meet af aan goed te weten wat hij zocht. Vroeg in zijn carrière, in 1893, toen hij een vaste stek zocht in Parijs, schreef hij aan zijn mentor Jean Delvin:

Zoals ik u geschreven heb, geloof ik, droom ik van zeer Vlaamse dingen ... Ik overweeg in Brugge te gaan werken. Ik heb geen enkel vaststaand project in grafisch opzicht, maar Brugge achtervolgt mij ... Ik zie er zwarte figuren en witte zwanen in een grijs decor met roze hemel ... Zegt het u niets?⁹⁶

De woordkeuze doet sterk aan de symbolistische literatuur denken. Concreet stroken zijn woorden met Georges Rodenbachs beschrijving van de muurschilderingen voor het Brugse stadhuis die door de fictieve schilder Bartholomeus worden ontworpen in *Le Carillonneur* (1897). Een grijze symfonie met zwarte kapmantels en klokken en witte zwanen en begijnensluiers. Rodenbachs naam was sinds het succes van zijn baanbrekende symbolistische roman *Bruges-la-Morte* uit 1892 inherent met Brugge verbonden, en dat zou zo blijven.

In tegenstelling tot deze vroege plannen, gaan de Brugse werken van Baertsoen duidelijk minder ver in hun symbolistische weergave dan de bekende Bruggegezichten van Fernand Khnopff, Lucien Lévy-Dhurmer, William Degouve de Nuncques of Alexandre Hannotiau. Toch zou Baertsoen, ondanks zijn vele Gentse werken, door zijn interpretaties van het Brugse stadsbeeld niet zelden – zeker in de Parijse kunstscène – met de stad Brugge gelinkt worden. Dat was nog meer het geval voor Henri Le Sidaner, wiens werk vaak samen met dat van Baertsoen op de Parijse salons te zien was. Camille Mauclair benadrukte graag hoe hij Le

Sidaner de stad Brugge had aangeraden en zo van de kunstenaar 'le Rodenbach du pinceau' had gemaakt. Le Sidaner verbleef vanaf juli 1898 voor het eerst lange tijd in Brugge. Hij ontdekte de stad en het omliggende platteland, en naast Verhaeren en Claus trad ook Baertsoen er voor hem als gids op.⁹⁷ Le Sidaners eerste sfeervolle gezichten op de mistige Brugse straten en reien bezorgden hem lovende Parijse recensies over dromerij en het doordringen tot de ziel van de stad. Op dat moment had Baertsoen al enkele keren in Brugge gewerkt, en beide kunstenaars sloegen in hun werk dezelfde toon aan. Met zijn licht vereenvoudigde weergave van verstilde reien, trapgevelstraten en platschuiten kwam Le Sidaners oeuvre dicht bij dat van Baertsoen.⁹⁸ De criticus die in Le Sidaners eerste Brugse doeken een 'poésie douce, calme, portant à la rêverie' terugvond, zag diezelfde poëzie, zij het krachtiger maar evenzeer geladen met mysterie in Baertsoens *L'Impasse, Walcheren* (P.1898/02).⁹⁹ Zoals Le Sidaner enthousiast aankondigde in een brief aan Claus, keerde hij eind mei 1899 terug naar Brugge voor een verblijf van een jaar.¹⁰⁰ Hij bleef er op dezelfde toon verder werken en produceerde een omvangrijk oeuvre rond Brugge, 'la Bruges d'agonie et de béatitude, plus rêvée que vue'.¹⁰¹ Het zou de meest symbolistische periode uit zijn carrière worden.

Hoewel Mauclair Le Sidaner hoog in het vaandel droeg, zag de schrijver-criticus in Baertsoen een waardige evenknie binnen de 'culte de Bruges'.¹⁰² Opvallend is de naam die Baertsoen op den duur ook in Brugge zelf maakte. Hoewel zich ook een groep lokale kunstenaars aftekende die de stad met succes in beeld brachten, zoals Flori Van Acker, Louis Reckelbus en de ingeweken Jozef Middelmeer, kon Kervyn de Lettenhove zijn geluk niet op toen het Brugse museum de *Quai des Ménétriers* van Baertsoen verwierf.¹⁰³

Ook in zijn Brugse oeuvre valt Baertsoens selectie van motieven op. Er waren plaatsen in Brugge waar zoveel schilders bijeenkwamen, dat zijzelf, met hun schetsboek of voor hun ezel, als motief op prentbriefkaarten belandden. De Groene Rei en de gezichten op de Meebrug en de Peerdenbrug, zoals ook Emile Claus die in 1902 bij avondschemer schilderde, behoorden daartoe. Baertsoen koos aanvankelijk echter voor de amper in beeld gebrachte (Korte) Ropeerdstraat, als een tijdloos en bijna anoniem beeld van een volkswijk. Het ging hem blijkbaar niet om de ontdekking van een weinig bekend, schilderachtig achterafstraatje of vergeten monument, zoals pedante auteurs van krantenartikelen en reisbeschrijvingen die meenden gevonden te hebben.¹⁰⁴ Veeleer beoogde hij eigennuttig een eigentijds Brugge dat de alledaagse, melancholische noot in zich droeg waar hij in zijn hele oeuvre naar op zoek ging.

Het motief van een Brugs kanaalgezicht was dan ook onvermijdelijk. In een ets [E.1900-1905/05] isoleerde hij de rustieke Augustijnenbrug op een manier die op een ansichtkaart zelfs niet zou kunnen. Met een getekende variant van die compositie leek hij te zinspelen op een mogelijke omslagafbeelding voor *Bruges-la-Morte* en voor een andere Bruggeroman van Rodenbach, *La Vocation*. Zoals vaker het geval was bij Baertsoens keuze voor bepaalde onderwerpen, kende zijn voorbeeld navolging. Victor Gilsoul bracht in 1909 de Goudenhandrei in beeld, lang na het ontstaan van Baertsoens prent. Baertsoens bijzonder originele, frontale blik op de *Pignons jaunes* (1903) van de Potterierei kreeg wat de originele kadering betreft een verlengstuk in *Le Couvent* uit hetzelfde jaar.

De kans is klein dat hij in 1903, toen hij in het Brugse Begijnhof voorbereidende schetsen maakte voor dat schilderij, de enige bezoeker of zelfs de enige schilder was. In september van hetzelfde jaar omschreven het populaire Franse tijdschrift *L'Illustration* en de Engelse tegenhanger *The Graphic* het Begijnhof als 'geannexeerd' door Britse toeristen en een 'horde schilders', onder wie heel wat dilettanten. De magazines wezen daarmee op de grote paradox van *Bruges-la-Morte*: Brugge was sinds de roman uit 1892 zo populair geworden als dode, verlaten stad dat je er 's zomers over de koppen kon lopen.¹⁰⁵ De specifieke populariteit van het Begijnhof als essentieel stukje Brugge-binnen-Brugge, een stad-in-de-stad, vond bevestiging in de eigentijdse tentoonstelling *Bruges – ses peintres* die Kervyn de Lettenhove in de zomer van 1908 in nog geen twee maanden op poten zette. Het Begijnhof was er de plek bij uitstek die de meeste schilders de afgelopen jaren had geïnspireerd, en de bezoekers konden op de salon de bekende bomen en witte trapgevels zien 'in alle weersomstandigheden, in alle belichtingen, in buitengewoon diverse zienswijzen'.¹⁰⁶ Naast symbolisten zoals Khnopff en Hannotiau (postuum) toonden ook lokale schilders als Van Acker, Reckelbus en Georges De Sloovere hun Brugse werken. Willaert en Gilsoul waren er eveneens vertegenwoordigd, en Baertsoen zelf bestendigde zijn naam als schilder van Brugge met drie werken.

Opvallend afwezig daarbij was uitgerekend *Le Couvent* (1903), zijn interpretatie van het Brugse Begijnhof (SH_33_P.1903/4). Met de hem typerende eigenzinnigheid concentreerde Baertsoen zich op de zuidwestelijke hoek van het Begijnhof. De trapgevel van de woning van de grootjuffrouw met de weelderige deuromlijsting sneed Baertsoen bovenaan af. Bijna in het centrum van zijn schilderij prijkt een stuk blinde muur van twee bouwlagen hoog. Dat eigenaardige muurvlak was sommigen blijkbaar zozeer een doorn in het oog dat er later een hoog venster in werd aangebracht, dat intussen weer is verwijderd. Baertsoen maakte er zijn focuspunt van. Fierens-Gevaert was vol lof voor de manier waarop het Baertsoen opnieuw

gelukt was het particuliere te overstijgen en een algemeen religieus sentiment vast te leggen. Inderdaad slaagde Baertsoen erin van een platgelopen locatie een heel eigen interpretatie te geven, net zoals Le Sidaner dat deed in de noordoostelijke hoek, links van de Begijnhofkerk. Diens *Coin du béguinage* doet in zijn geometrische frontaliteit en uitgezuiverde architecturale ritmiek aan Degouve de Nuncques' oeuvre denken ([SH_34_LE_SIDANER_Coin](#)). Baertsoen bereikte een vergelijkbaar resultaat met minder bevreemding en ingetogenheid. De eerder geciteerde Georges Eekhoud merkte over zijn *Le Couvent* op: 'heerlijk vredig mysticisme, zo nieuw – en dat niettegenstaande het een hoekje betreft van het al te zeer uitgemolken [motief van het] Brugse Begijnhof'.¹⁰⁷

Niet minder geëxploiteerd in de schilderkunst waren de molens op de Kruisvest. Bij het afwegen van het pittoreske gehalte in de kunst van Baertsoen, heeft het motief van een oude windmolen een bijzondere historische relevantie. Toen Ruskin halverwege de negentiende eeuw het onderscheid tussen wat hij noemde *the lower of surface picturesque* en de edele variant ervan, *the noble picturesque*, duidelijk wilde maken, vergeleek hij twee windmolens, door respectievelijk Clarkson Stanfield en William Turner. Het ging hem vooral om waarachtigheid en waardigheid. Een afgebeelde molen moest kunnen functioneren en niet karikaturaal bouwvallig worden voorgesteld. Stanfields oude molen zag er misschien aantrekkelijk uit maar zijn weergave getuigde van weinig medeleven met de molenaar, terwijl Turner zijn molen weergaf met sympathie en eventueel een aantal kleine correcties, maar zonder neerbuigendheid.¹⁰⁸ Rond de eeuwwisseling was Baertsoens oog ook op een molen gevallen. De Bonne-Chièremolen, een staakwindmolen uit 1844 op een molenterp met een lange aanloop, intrigeerde de kunstenaar. Samen met de naburige, zeventiende-eeuwse Sint-Janshuismolen vormde de Bonne Chièr het laatste paar molens van de ooit meer dan twintig exemplaren die de omwallingen rond Brugge sierden. Het silhouet van de Sint-Janshuismolen was iets meer gedrukt, tegenover de smallere Bonne-Chièr die Baertsoen in beeld bracht. De tekening *Moulin sur les remparts*, die in 1901 in Pol de Monts *Schilderboek* werd gereproduceerd, bevat al een aanzet tot het wilde spel van dramatische wolken waarop Baertsoen nog meer zou inzetten in de prentversies ([SH_35_D.1900-1909/5](#)). Links in de verte valt nog net de toren van de naburige Sint-Sebastiaansgilde te ontwaren, al doet de locatie er opnieuw weinig toe.

Brangwyn, die een bijzondere voorliefde voor windmolens zou ontwikkelen, leunde met zijn dramatisch kikvorspectief van een Brugse molen aan bij Stanfield. In *Moulins à vent*, dat op de tentoonstelling *Bruges et ses peintres* in 1908 te zien was, ging Brangwyn niet zover in het benadrukken van het verval van de molen als in zijn *A Sussex windmill*, maar het

stakkerige karretje neigt wel naar de weergave die Ruskin bij Stanfield hekelde (SH_36_BRANGWYN_Moulins). Brangwyns dramatische wolkendeek lijkt dan weer op Baertsoen. Diens ongere lucht was bijna profetisch. Kort nadat Baertsoen zijn 'portret' had voltooid, blies een storm op 21 november 1903 de molen in de ringvaart. Naar aanleiding van het incident schreef de krant *L'Indépendance belge*: 'Personne ne saurait dire combien de fois ils ont été dessinés, peints, photographiés. On en trouverait des vues dans le monde entier'.¹⁰⁹ Na de heroprichting op dezelfde locatie in 1911 van een uit Olsene afkomstige molen, die evenals zijn voorganger de naam Bonne Chièrre kreeg, tekende Khnopff het molenpaar met de hem bekende enigmatische bewegingloosheid en met de eliminatie van de stedelijke skyline, geïsoleerd in een gigantisch, mistig vacuüm (SH_37_KHNOFF_Moulins).¹¹⁰ De ongemakkelijke rust bij Khnopff staat in schril contrast met Baertsoens woeste hemel. Al deze Brugse gezichten, als olieverfschilderij, tekening, aquatint of ets, dateren van voor 1905, het jaar waarin Baertsoen het culmineerpunt van zijn Brugse productie tentoonstelde in de vorm van de *Quai des Ménétriers* (SH_38_P.1905/6). Hier koos de Gentse schilder wel duidelijk voor een stadsgezicht dat al vaker in beeld was gebracht. Onder meer Camille Pissarro gaf in 1893 zijn interpretatie van de Speelmansrei in een pointillistisch doek en een weinig waarheidsgetrouwe ets. De plek had dan ook inherente kwaliteiten, met op de voorgrond de grote bocht in de rei en de parallelle straat links, de donkere begroeiing rechts en de brede waterpartij ertussenin, de stevige brug en de rijzige Speelmanskapel op het middenplan en de toren van de Sint-Jakobskerk in de achtergrond. De gebogen rei was een van die locaties die uiteindelijk op een prentkaart belandden en waarop ook schilders te zien zijn (SH_39_POSTKAART_Speelmansrei). Het hadden Omer Coppens, Jules De Bruycker of de minder bekende Louis Rigaux of Julien Célos kunnen zijn, die allen voor een bijna identiek gekadreed gezicht kozen.

Opnieuw valt op hoe Baertsoen in zijn compositie de horizon hoog legt, waardoor de waterpartij overheerst. Toch lijkt hij hier de immateriële reflectie van de gebouwen in het water niet te laten primeren op hun eigenlijke weergave in de realiteit zoals Khnopff en Le Sidaner dat deden (iets wat hij aan de Lindenlei in Gent wel zou doen). Veeleer vestigt hij onze aandacht op het straaltje zon en het stukje blauwe lucht die zo zichtbaar worden, gevat in een donkere tang van bakstenen en begroeiing. Dit effect ontbreekt in de prentversie, waar het wateroppervlak veel meer als een gladde spiegel voor een heldere hemel fungeert. In de verticale versie van de Speelmansrei lijkt Baertsoen wel meer ingezet te hebben op de weerspiegeling (SH_40_P.1905/2). De Brugse vrouwen in zwarte kapmantel en kanten pijpenmuts behoren tot het klassieke lokale stofferingsarsenaal. Octave Maus merkte terecht

op dat bij Baertsoen deze stoffage ‘opzettelijk tot een minimum beperkt wordt, anders dan bij de levenloze elementen van de compositie’.¹¹¹ Kervyn de Lettenhove was bij zijn lofrede naar aanleiding van de opname van het schilderij in de museumcollectie met name lovend voor het kleurgebruik van ‘grijsmeester’ Baertsoen, een verrassing waarvoor hij de stad verantwoordelijk achtte.

Hoe komt het dat de heer Baertsoen, de schilder van de bevroren sneeuw, van de trieste en mistige avonden, van de stadsgrachten met hun donkere en slapende waters, van wie de melancholieke grijzen het handelsmerk leken – hoe komt het dat hij opeens op zijn palet de stralendste en schitterendste kleuren heeft ontdekt? Dat komt omdat hij begrepen heeft dat Brugge, zelfs op de meest verlaten plekjes, altijd iets heeft behouden van dat verblindende decor dat koninginnen met verbazing vervulde en de stad zelf tot koningin kroonde.¹¹²

Een atelierfoto uit 1905 waarop twee versies van de Speelmansrei en het door Fierens-Gevaert bewonderde *Le Couvent* het beeld domineren, toont Baertsoen uitdrukkelijk als schilder van Brugge (SH_41_FOTO_atelier). Bijna transponeren ze – *by proxy* – het beeld van de Gentse Kraanlei [P.1905/8] met dame in kapmantel naar Brugge.¹¹³

Industrie – de Maas bij Luik: Horloz (Tilleur) en Ougrée

In de voorgeschiedenis van het in beeld brengen van industriële complexen stond het panoramische en overzichtelijke voorop. In de vorm van prenten werden in *Albums Pittoresques* naast rivierlandschappen en stadsgezichten ook in vogelperspectief weergegeven fabrieken geïntegreerd.¹¹⁴ De niveauverschillen die eigen zijn aan het Luikse mijn- en industrielandchap, met slakkenbergen en mijnschachten, vergemakkelijken dit soort hoge gezichtspunten. Vaak werden die albums meegefinancierd door industriebonzen die hun bedrijven wilden zien afgebeeld. Zo kreeg de Brusselse uitgever Gêruzet 160 ondernemingen zover om de uitgave van *La Belgique industrielle* (1852–55) met tweehonderd lithografieën van de hand van Edwin Toovey financieel te ondersteunen. De gezichten op steengroeven, glasblazerijen en spinnerijen waren als pittoreske gezichten verpakte staalkaarten van de jonge, geïndustrialiseerde natie en het kapitalisme. De briefhoofden van de firma Baertsoen-Buyse uit de jaren 1880–1910 gelden als uitlopers van die traditie.

De industrie kwam van bij de aanvang ook in het vizier van de impressionisten. Op Monets *Impression, soleil levant* uit 1872–73, het pionierswerk waarnaar het impressionisme werd vernoemd, prijken de kranen, schoorstenen en scheepsmasten van de industriehaven van Le Havre. Treinen en stations, symbolen bij uitstek van de geïndustrialiseerde maatschappij en

de vooruitgang, werden centrale motieven van de stroming waar Baertsoen schatplichtig aan was. Zoals de tentoonstellingen *Impressionism in the Age of Industry* (Art Gallery of Ontario, Toronto, 2019) en *Tracks to Modernity* (KMSKB, Brussel, 2021–22) recent aantoonde, moest het afbeelden van die zaken voor heel wat contemporaine schilders, fotografen en filmpioniers demonstreren dat ze ‘van hun tijd’ waren.¹¹⁵ De transformatie van het landschap door de introductie van de stoomtrein was al langer een thema in de schilderkunst, zoals onder meer Turner bewees. Ook andere aspecten van de industrie werden door de ‘peintres de la vie moderne’ op doek gebracht. Bekend zijn in dat verband Monets *Les déchargeurs de charbon* (ca. 1875), menselijke schimmen die op smalle loopplanken de kolen uitladen uit het soort platbodemschuiten of *chalands* die zo omnipresent zijn in Baertsoens oeuvre. Hier wordt al duidelijk dat industrie met ritme verbonden is, of het nu gaat om pijlers, schoorstenen, treinwagons, scheepsmasten of anonieme arbeiders in hun repetitieve taak.¹¹⁶ België had als pionier onder de geïndustrialiseerde landen een grote rijkdom aan dit soort motieven, in die mate dat ook buitenlandse kunstenaars ze kwamen bekijken. Vincent van Gogh legde het grauwe arbeidersbestaan vast in de Borinage bij Mons.¹¹⁷ Tien jaar later nam ook de Franse neo-impressionist Maximilien Luce ([SH_42_LUCE_tentoongesteld](#)) de fabrieksgebouwen én de arbeiders als onderwerp, gemotiveerd door zijn socialistisch-anarchistische overtuiging. Dat deed hij onder meer in het Belgische *Pays Noir* rond Charleroi na 1896.¹¹⁸ In diezelfde periode schilderde Constantin Meunier de industriële landschappen van het *Pays Noir* en de Borinage, en maakte hij net als Luce van de arbeiders de nieuwe helden, eerst in zijn schilderijen, later ook in zijn beeldhouwwerk. Baertsoens industrielandchap is niet dat van de Borinage ten zuiden van Mons of het Pays Noir rond Charleroi, maar de bochten van de Maas bij Luik en Seraing. Zo’n vijftien kilometer stroomopwaarts bevond zich de scheepswerf in Ombret waar de *Fafner* werd gebouwd, en nog eens twintig kilometer verder de eigenlijke Maasstreek die als een van de oudste pittoreske trekpleisters van België gold. Nog voor de Belgische onafhankelijkheid aquarelleerde onder anderen Turner de rotsen langs het stukje Maas tussen Namen en Dinant. Enkele decennia later ontwikkelde zich in Anseremme een heuse pleinairistische kunstenaarskolonie, met de herberg *Repos des artistes* als uitvalsbasis.¹¹⁹ Weinig of niets van dit alles is terug te vinden in Baertsoens industriegezichten langs de Luikse Maas. Zijn verblijf en activiteiten als schilder in het Luikse zijn geconcentreerd in de jaren 1906–08, tijdens de bouw van Baertsoens atelier op de hoek van de Coupure en de Bijlokekaai.¹²⁰ Zijn Maasgezichten hebben opnieuw een laag gezichtspunt dat de natte oevers benadrukt, met de fabrieksschoorstenen als smalle verticale contouren in een mistig, atmosferisch landschap

(SH_43_P.1907–1908/05) of als hoge kolommen op een smalle oeverstrook. De wazige weergave van industriële details in de mist en de rookwalm is een techniek die ook door Monet werd toegepast.¹²¹ Een aantal van Baertsoens gezichten op de Luikse industrie is niet ver verwijderd van bijvoorbeeld Gustave Caillebottes *Fabriques à Argenteuil* uit 1888 (SH_44_CAILLEBOTTE_Fabriques). Caillebottes schoorstenen langs de Seine hebben dan wel meer te zien met lichtimpressie en reflectie, het eigenlijke motief en zelfs de hoge waterlijn zijn dezelfde. Bij Baertsoen staat de fabriek veeleer in de achtergrond, op een afstand. De schilder bevindt zich niet, zoals Meunier, Luce of Van Gogh, te midden van de industriële activiteit, integendeel: behalve de rookpluimen en -wolken lijkt de industrie ingeslapen. Ook hier neigt Baertsoen naar afstandelijkheid.

De vergeten kunstenaar Edouard Masson bracht in hetzelfde jaar als Baertsoen eveneens de modderschuiten en schoorstenen langs de Maas in beeld (SH_45_MASSON_Le_port).

Masson deed dat in Flémalle, stroomopwaarts en ten opzichte van Tilleur en Luik, waar Baertsoen actief was, aan de andere kant van de Maasbocht van Seraing. Ook Masson etste de fabrieken, al valt meteen de anekdotische rookpluim op die zijn werk onderscheidt van Baertsoens schimmige fabrieken. Soms laat Baertsoen de rook en damp hoog in het doek oplopen, bijvoorbeeld in *Chaland sur la Meuse* [P.1907-1908/11] of *Usines le long de la Meuse (Ougrée)* [P.1907-1908/32]. Het zijn het soort stoomwolken die James Henry Rubin (bij Degas) kenschetst als ‘manmade cloud ... a new, synthetic element of landscape’.¹²²

In andere doeken vervlakt het glooiende landschap van de steenkoolmijnen van Le Horloz bij Tilleur tot een soort tapijtmotief. In *Pays d'industrie sous la neige, Liège* (SH_46_P.1907–1908/02) en de niet-besneeuwde variant brengt Baertsoen wel de diepte en hoogteverschillen in beeld, met op de achtergrond de slakkenbergen en schoorstenen van een van de mijnen van de familie Braconier.

In tegenstelling tot Luce, Van Gogh en de bekendste werken van Meunier, zijn bij Baertsoen, mede door de afstand tot zijn onderwerp, de arbeiders afwezig.¹²³ Zelfs als stoffage ontbreken ze. Die afwezigheid van figuratie doet vergeten dat hier zowel twee jaar voor als twee jaar na Baertsoens verblijf in de streek grote stakingen plaatsvonden.¹²⁴ Om van de slachtoffers van zware arbeidsongevallen die er in Baertsoens Luikse periode vielen, nog te zwijgen.¹²⁵

Hoewel Baertsoen deze slachtoffers en hun harde arbeidersbestaan ‘verzweg’, zagen critici in zijn industriële landschappen dezelfde tragiek als in de rest van zijn oeuvre: ‘d’une beauté tragique d’hiver et de mort.’¹²⁶ Ook – en bij uitstek – zijn industriële landschappen getuigen van de locatieafhankelijke en generaliserende benadering die zo kenschetsend is voor Baertsoen. Grégoire Le Roy schreef:

Het gaat wel degelijk om het industriële landschap [in het algemeen] en niet om de een of andere streek; dat kan het steenkoolbekken van Mons zijn of dat van Luik maar het kunnen evengoed de staalfabrieken en de hoogovens van het Groothertogdom zijn. En eigenlijk is het zelfs al die dingen samen en is het door dat motief dat het doek van Baertsoen, alhoewel het minder intens is dan andere werken van de kunstenaar, ons heeft aangesproken en zijn voorstelling in ons geheugen heeft geprent.¹²⁷

Laarne – het kasteel

In de gemeente Laarne, op zo'n tien kilometer van Gent, staat sinds de veertiende eeuw een waterburcht waarmee het plaatsje vaak vereenzelvigd werd en wordt.¹²⁸ Het destijds onbewoonde feodale slot gold als een curiosum toen Baertsoen het in de periode 1909–13 schilderde. Nadat hij in 1909 in Parijs een eerste schilderij met dat onderwerp had geëxposeerd, toonde hij in 1910 bij Kunst van Heden in Antwerpen een tweetal gezichten en twee jaar later volgden vier werken op de salon van La Libre Esthétique in Brussel.¹²⁹ Baertsoen slaagde erin om in Laarne dezelfde toon aan te slaan als in zijn Gentse gezichten, al was het ditmaal niet de dooi maar de regen die de melancholie vergrootte in *L'entrée du château de Laerne, temps gris*. Een Franse criticus vroeg zich bij de eerste tentoonstelling in Parijs af of het melancholisch pessimisme van het kasteel in de regen vanuit de literatuur van toen te verklaren was.¹³⁰ Een Vlaamse collega leek die voorzet te bevestigen. 'Het mysterie van eenzame kasteelen in de wijde uitgestrektheid der velden, vereenzaamd in licht en zwijgen gehuld, ... met hun stilstaande grachten en lichtschemerende muren', deden de Antwerpse criticus Marc S. Villiers denken aan 'de kasteelen in oude legenden, aan Blauwbaard's slot of Maeterlinck's *Zeven Prinsessen*'.¹³¹ Kastelen, zeker als ze afgesloten of omringd zijn door water, roepen automatisch associaties op met het soort opsluiting, afzondering en introspectie waaraan het decadentisme van Joris-Karl Huysmans binnen het literaire symbolisme richting had gegeven. Hoewel Baertsoen ook de binnentuin van het kasteel toonde, concentreerde hij zich op de geslotenheid van de burcht en op de enigmatische donjon ([SH_47_P.1912/1](#)).

Afgezien van de aanwezige klimplanten ligt de nadruk in Baertsoens schilderijen niet meteen op het verval van het kasteel. Toch was het bouwwerk er in die periode erg aan toe: daarvan getuigen verschillende noodkreten en initiatieven. De familie Christijn de Ribaucourt liet na de aankoop in 1833 van een ander kasteel het zomerverblijf in Laarne onbewoond.¹³² In 1905 kwam het kasteel in beperkte mate onder de aandacht, in de eerste plaats van de twintig intekenaars op de bibliofiele *Monographie Artistique et Pittoresque* met prenten van Armand

Heins (SH_48_HEINS_Laerne).¹³³ Heins maakte in zijn prenten gebruik van klassieke pittoreske middelen zoals repoussoirs, weerspiegeling en schaduw op het voorplan. In het jaar waarin de oude graaf overleed, verscheen een studie over het kasteel door André Van der Mensbrugge en de nieuwe graaf startte ook de restauratie onder architect Pierre Langerock.¹³⁴ De tijd was er rijp voor. Nog in datzelfde jaar drukte de Gentse schrijver-journalist Jozef Van Hoorde in een artikel in *Het Laatste Nieuws* en *Vooruit* de vrees uit dat het kasteel verder zou vervallen. 'Er zou eene ijverige propaganda moeten gemaakt worden om het bekend te maken. De lichtteekeningen er van zouden in de voornaamste spoorwegstatiën des lands moeten tentoongesteld worden.'¹³⁵ Baertsoen lijkt de oproep gewillig te hebben opgevolgd: tot in Parijs werd over het *Vieux château de Laerne (Flandres)* geschreven nadat hij zijn daaraan gerelateerde werk bij de Société Nouvelle had getoond.¹³⁶ Ook Julien Célos legde het kasteel vast, al is de datering van zijn ets onzeker. De overzichtelijkheid die de kunstig uitgevoerde prent van Célos biedt, staat tegenover de sfeerschepping van Baertsoens gezichten. Volgens zijn beproefde recept sneed Baertsoen op zijn gezicht op de noordzijde van het slot het dak van de donjon af, waardoor er eens te meer een herkenbaar element uit beeld wegvalt.

Van Hoorde hoopte ook dat toeristische bezoekers van Gent een ommetje naar het kasteel zouden maken – de tram zou er maar 35 minuten over doen. De toeristen die de Wereldtentoonstelling van Gent in 1913 bezochten, kregen in elk geval een stukje van het kasteel te zien. De westelijke ingang van de burcht werd nagebouwd als toegangspoort voor de architecturale encenering 'Oud Vlaanderen'.¹³⁷ Datzelfde jaar meldde *Dietsche Warande en Belfort* dat het kasteel zelf 'thans met afbraak bedreigd' was, ondanks de restauratiewerken onder Langerock die rond die tijd de eerste resultaten opleverden.¹³⁸ De Eerste Wereldoorlog liet het kasteel als een ruïneuze en steeds meer overwoekerde bouwwerf achter. Zo bleef het tot de verbeelding spreken, waardoor kunstenaars als Léon De Smet, Karel Van Lerberghe en Herman Verbaere Baertsoen achternagingen.

Londen – bruggen over de Theems

Toen Baertsoen na het uitbreken van de oorlog besloot de oversteek naar Engeland te maken, was hij hoegenaamd niet de enige Belgische kunstenaar die in ballingschap ging. De namen van Emile Claus, Jean Delville en Pierre Paulus staan tussen die van de vele andere leden van de Ligue des Artistes Belges à Londres, die met de publicatie *Belgian Art in Exile* in 1915 een bloemlezing van de moderne Belgische kunst toonde.

De Britse ballingschap van Baertsoen en de andere Belgische kunstenaars tijdens de Grote Oorlog kende een prominent precedent in 1870–71, toen tijdens de Frans-Duitse oorlog en de daaropvolgende Parijse Commune enkele Franse kunstenaars hun land en de dienstplicht ontvluchtten en voor langere tijd in Londen onderdak vonden. Onder hen waren pioniers van het impressionisme zoals Daubigny, Pissarro en Monet.¹³⁹ Net als Baertsoen schilderde Monet vooral de Theems, naast enkele gezichten op Londense parken en tuinen. Monets productie tijdens de oorlog bleef beperkt. Later, tussen 1899 en 1901, keerde hij terug naar Londen en schilderde hij een omvangrijke reeks bij elkaar.

De vele schilderijen die Monet voor altijd met Londen verbinden, hebben bruggen over de Theems als hoofdmotief. Charing Cross Bridge, Waterloo Bridge en bovenal Westminster Bridge met de Houses of Parliament duiken als silhouetten op in de Londense mist (MONET_49_SH_Parliament). Veel kunstenaars die in Londen schilderden waren net als Monet aangetrokken door de herkenbare omtrekken van die bruggen. Hun benadering, los van een enkel sloepje of een rookpluim op een brug, is bovenal architecturaal en esthetisch: de brug als stedelijk landschapselement en onderdeel van de skyline. Anderen hadden meer oog voor het functionele en levendige aspect en lieten zich bekoren door de moderne verkeersdrukte. Zo gaven André Derains vogelperspectieven op het geanimeerde verkeer boven en onder Londen Bridge rond 1906 een bepalende richting aan het fauvisme. Ook prentbriefkaarten, als die al op de brug zelf inzoomden, toonden doorgaans het verkeer op het wegdek.

Dezelfde bruggen bekoorden Baertsoen tijdens zijn ballingschap. Althans: hij bracht ze noodgedwongen in beeld, want hij was vanwege de gespannen oorlogssfeer en de Britse contraspionage in zijn bewegingsvrijheid beperkt tot de oevers van de Theems. Voor Baertsoen waren de Theems en de Londense bruggen niet nieuw: hij had ze al tijdens kortere uitstappen in de jaren 1890 in beeld gebracht. Zijn aandacht ging echter, in tegenstelling tot Monet, Derain en anderen, in de eerste plaats naar de brug als structuur op het water. Van een herkenbaar monument zoals de relatief jonge maar iconische Tower Bridge bleef hij naar goede gewoonte ver weg. Zo goed als altijd hanteerde hij een kikvorsperspectief waarbij de waterlijn of horizon ook nog eens – alweer volgens het beproefde recept – hoog in het beeld kwam te liggen. De enkele bootjes of schepen die vele van de Theemsgezichten van Monet verlevendigen, verving de Gentse meester door lege platbodems, schijnbaar doelloos dobberend of aangemeerd. Wat het lage standpunt betreft ging Alfred Sisley Baertsoen enigszins vooraf. Ironisch genoeg keerde Sisley, die als Brit in Parijs was geboren, niet tijdens de oorlog maar pas in 1874 voor het eerst in jaren terug naar Londen. Nadat hij in

1872 de brug bij Villeneuve-la-Garenne schuins van onderuit had afgebeeld, herhaalde hij twee jaar later deze werkwijze voor zijn gezicht op de Londense Hampton Court Bridge, een ijzeren constructie uit 1865.¹⁴⁰ Eveneens in 1874 schilderde Sisley *Under Hampton Court Bridge* (SH_50_SISLEY_Hampton), een radicaal symmetrisch opgevatte compositie die de ritmiek van gietijzeren brugpijlers en smeedijzeren liggers in een centraal vluchtpunt laat eindigen. Het is een gezichtspunt dat enkel te begrijpen is in een logica van moderne ingenieurswetenschap en fotografie, en de relatie tussen die twee.¹⁴¹ De dramatische nadruk op de draagstructuur domineert ook Baertsoens Londense brugschilderijen. Sisleys gezichten zijn echter stuk voor stuk zonnige doeken, specimen van de *peinture claire* waarop roeiers de vrijetijdsbesteding en een zekere zorgeloosheid vertegenwoordigen die grote delen van het impressionisme typeren. Baertsoen pakte het tijdens zijn oorlogsballingschap opvallend anders aan.

In *Au pied de London Bridge* krijgt de dragende brugstructuur de hoofdrol, zoals bij Sisley, maar de sfeer is wederom melancholisch (SH_51_P.1918/7). Rechts zien we de aanzet van de eerste boog van de ‘nieuwe’ London Bridge (1831; afgebroken in 1967). Het water en de boten op de Theemsoever en de gevel van de Fishmongers’ Hall, waarnaar de *wharf* of kade is genoemd, vullen het grootste deel van het beeld. Enigszins atypisch plaatste Baertsoen het zuilmonument uit 1677 voor de Grote Brand van Londen (1666) duidelijk zichtbaar op zijn doek, net als de toren van de kerk van St Magnus the Martyr. Of Baertsoen deze toren opnam omdat hij gebouwd was naar het voorbeeld van de Antwerpse Carolus Borromeuskerk rond 1705, valt te betwijfelen. Wel pinnen deze eyecatchers uit de aloude Londense skyline van na 1666 de exacte locatie onmiskenbaar op de kaart. Dezelfde grote boog van London Bridge maakt de achtergrond uit van een schilderij uit 1917 [P.1917/04], waarop lege schuiten de aandacht opeisen, zoals ze dat doen in Baertsoens Gentse werken.

Daarentegen is Waterloo Bridge op het schilderij met de gigantische pijlers en bogen die boven het groene water van de Theems uitsteken, een anonieme brug geworden (SH_52_P.1915-1919/9). Alleen dankzij de karakteristieke dubbele Dorische zuilen die tegen elke pijler staan is de brug van ingenieur John Rennie uit 1817 te identificeren. Veel meer dan Waterloo Bridge verbeeldt dit schilderij echter een willekeurige brug, onderhevig aan de geslaagde veralgemening die de critici Baertsoen voor de oorlog zo vaak hadden toegedicht. Opnieuw toont Baertsoen in dit werk de ziel der levenloze dingen. Het schilderij [P.1915/01] en de lithografie [L.1915/03] met hetzelfde motief en standpunt tonen de brug meer gedetailleerd en concreter, door ook een schim van de Londense skyline weer te geven. In het krachtig en obscuur weergegeven van Waterloo Bridge en andere Londense bruggen als

donkere, imposante massa's vanuit een laag oogpunt werd Baertsoen voorafgegaan door Willem Witsen. In diens Londense periode tussen 1888 en 1891 koos de Nederlander herhaaldelijk voor een dergelijk laag standpunt.¹⁴² Ook bij Witsen verloor de compositie allerminst aan kracht toen hij ze grafisch vertaalde. Zijn krachtige olieverfschilderij van Waterloo Bridge in de mist ([SH_53_WITSEN_Waterloo](#)) zette hij net als zijn vergelijkbaar gezicht op Charing Cross Bridge om in een geslaagde aquatint.

Vergeleken met de bogen van London en Waterloo Bridge maakten de gecanneleerde Dorische zuilen de Cannon Street Bridge, een spoorwegbrug uit 1866, zeer herkenbaar. Over deze brug rolden de treinen het terminusstation Cannon Street binnen. Baertsoen incorporeerde nog net een van de twee torens van het spoorweggebouw, structuren die refereerden aan de stijl van Christopher Wren, de architect van het heropgebouwde Londen na de grote brand.

Het verschil tussen Baertsoen en Monet valt ook op in hun voorstelling van de smeedijzeren Hungerford Railway Bridge, ook wel bekend als Charing Cross Bridge naar het terminusstation waarvan de brug sinds 1864 vertrok. Waar Monet de brug als een dunne horizontale lijn schilderde op zijn meer dan dertig serieel vervaardigde impressies van de Theems, toont Baertsoens litho als centraal motief de vier zware pijlers en de liggers aan de onderkant van het spoorwegdek ([SH_54_L.1915/01](#)). Net als de vele staketsels die Baertsoen in Londen tekende en schilderde, blinkt het beeld uit in zijn veralgemenende, locatieonafhankelijke kracht.

Kortrijk – begijnhofstad

Onder de vele talenten die Baertsoen worden toegedicht behoort zijn vermogen om de sfeer van begijnhoven op te roepen: 'l'évocauteur prestigieux de la poésie familière et troublante des béguinages' en 'l'évocauteur des canaux et des béguinages' werd hij genoemd, respectievelijk in kritieken uit 1905 en 1907.¹⁴³ Hij kreeg dat compliment niet alleen op basis van zijn werken in de Gentse en Brugse begijnhoven, maar ook in het Kortrijkse Elisabethbegijnhof. Begijnhoven waren bovenal plaatsen waar het soort devotie waarnaar onder meer symbolisten op zoek waren, levend werd gehouden. Rodenbach was gefascineerd door de vrouwen die zich deels binnen de maatschappij bewogen maar hun leven ten dienste van hun geloof stelden. Volgens Gustaaf Vanzype, in zijn artikel *Les peintres de béguinages* (1908), had de dichter ze met zijn geschriften dermate populair gemaakt dat men buitenaf heel Vlaanderen was beginnen verwarren met de stilte van de begijnhoven en godshuizen.

Ondanks het zinnelijke van de Vlaamse kermissen en boeren, vond Vanzype die verwarring zelfs niet geheel onterecht. Voorts merkte hij op dat kunstenaars de inwonende begijnen nooit als persoon portretteerden, maar veeleer als een anonieme, mysterieuze en gesluierde aanwezigheid. Die gewoonte vinden we ook terug in Baertsoens kunst. In zijn twee overgeleverde Kortrijkse begijnhofcomposities, waarvan hij het gezicht op een steegje ook tweemaal in prent bracht, figureert telkens een vrouw in kapmantel (SH_55_P.1896/10). Zoals in Nieuwpoort en Brugge in de periode 1894–1897 paste Baertsoen ook in zijn Kortrijkse begijnhofgezicht uit 1896 het visuele trucje toe om in de hoek van een compositie met hoge horizon alle aandacht te geven aan een greppel. Het feit dat Baertsoen *Coin de béguinage*, een tekening uit Kortrijk, alweer onder een specifieke titel exposeerde, bewijst eens te meer dat het hem om een algemene sfeer, veeleer dan een specifieke locatie te doen was.¹⁴⁴ ‘Hij [Baertsoen] en [Alfred] Delannois [sic] zijn op de meest complete wijze doorgedrongen in de atmosfeer van naïef geloof en wegwijnende materiële schoonheid van deze stille afgesloten ruimten, deze atmosfeer waarin de geuren van wierook, grasvelden en versgebakken brood zich vermengen.’¹⁴⁵

Vanzype verbond het esthetisch potentieel van begijnhoven met de tijdelijkheid van het engagement van de begijnen. In tegenstelling tot de eeuwigdurende geloften in kloosters, maakte dit immers dat begijnhoven inherent levend zijn, wat zich veruitwendigt in hun vegetatie, zon en kleur. Opnieuw vinden we Emmanuel Viérin in het spoor van Baertsoen. Vanaf 1899 schilderde hij ‘l’aspect des crépuscules et des soirs’ in de steegjes en hoekjes van het begijnhof van zijn thuisstad, niet zelden onder de sneeuw (SH_56_VIERIN_Begijnhof).¹⁴⁶ Zeker na de oorlog verviel hij in herhaling met identieke gezichten en schilderde hij het begijnhof verschillende keren bij lantaarnlicht, zonder ooit Baertsoen te evenaren.

Veurne – de plek die nooit was

Na verloop van tijd was Baertsoen zozeer de ‘schilder van dode steden’ dat critici zijn naam gingen verbinden met plaatsen die weliswaar perfect aan het signalement beantwoordden, maar die Baertsoen waarschijnlijk nooit geschilderd heeft. Veurne is daar een mooi voorbeeld van. Voor de verwoestingen die de oorlog aanrichtte had de West-Vlaamse stad de naam een ‘klein Brugge’ te zijn, door een vergelijkbare alomtegenwoordige stilte binnen een rijk architecturaal verleden. De jaarlijkse boeteprocessie bevatte het soort eeuwenoude volkspiëteit die ook de Brugse ommegangen en Heilige Bloedprocessie bezaten, waardoor ook Rodenbach er een scène aan wijdde in *Le Carillonneur* (1897). Volgens Rainer Maria

Rilke konden Brugge-bezoekers zich best ‘voorbereiden’ door eerst een stad als Veurne aan te doen.¹⁴⁷ Met een dergelijke reputatie is het begrijpelijk dat verschillende kunstcritici Veurne opnamen in het rijtje Baertsoenlocaties, zonder daar specifieke werken aan te koppelen.

We denken aan de dromerige melancholie van de Bijlokekaai in Gent, het Minnewater in Brugge, de verschillende begijnhoven, en de minder bekende, maar niet minder aantrekkelijke hoekjes van Ieper, Veurne en Mechelen, uit welke steden de kunstenaar heel wat sterke en robuuste impressies meebracht.¹⁴⁸

Pol de Mont schreef:

Doch van alle steden bevallen hem veruit het meest noch de dode, of altans de stervende: dode, volkomen, hopeloos dode als Vere, kwijnende als Veurne, Nieuwpoort, Brugge.¹⁴⁹

Conclusie

Sommige van Baertsoens etsen werden verkocht door Maison Dietrich.¹⁵⁰ Deze Librairie d’art in Brussel produceerde in 1888 naar alle waarschijnlijkheid ook de eerste Belgische prentbriefkaart.¹⁵¹ Rond 1900 gaf Dietrich hoogwaardige prentkaartreeksen uit door art-nouveaustenaars als Gisbert Combaz en Henry Cassiers en aquarellisten als Ferdinand Coenraets. Hoeft het ons te verwonderen dat van Baertsoens oeuvre geen echte serie of enveloppe prentbriefkaarten kon worden teruggevonden, niettegenstaande hij op uitermate pittoreske plaatsen actief was? Dergelijke series verschenen bijvoorbeeld wel van Alexandre Hannotiau (*A Bruges/In Brugge* 1900) en Omer Coppens (ca. 1914–15). Los van het ontbreken van een financiële noodzaak in het geval van Baertsoen, kwamen zijn interpretaties waarschijnlijk minder in aanmerking om aan de topografische verwachtingen van het publiek te voldoen, zelfs wanneer het om kunstedities zoals die van Dietrich ging. Dit belet niet dat sommige van Baertsoens werken wel bij leven op prentkaarten verschenen, over het algemeen gelinkt aan de collectie waarin ze zich bevonden. Zo bracht de bekende Franse uitgever Neurdeins Frères in 1904–05 een prentkaart uit met een reproductie van *Le dégel*, dat toen in het Musée de Luxembourg hing. Fierens-Gevaert meende dat het schilderij Baertsoens bekendste was geworden omdat het, in combinatie met de gewonnen prijzen en Baertsoens ets naar het werk, ‘fut popularisé par la carte postale’

([SH_57_POSTKAART_Dégel](#)).¹⁵² Hetzelfde gebeurde met de werken uit de musea van Antwerpen (*Petite place le soir*), Brussel (*Chalands sous la neige*), Gent (*Le dégel à Gand*), Luik (*Effet de neige*), Parijs (*Petite cité au bord de l'eau, Flandre*) en Venetië (*Vieux quai en*

décembre). Een reproductie van een getekend gezicht op de kerk van Oudenaarde, die tijdens de Eerste Wereldoorlog ten behoeve van de Belgische soldaten werd uitgebracht, evenals een postkaart van *Reflét* (SU_58_POSKTAART_Reflét_AHKB) vervolledigen de reproducties op prentkaart die tijdens Baertsoens leven verschenen, afgezien van het weinig geslaagde maar ironisch genoeg wijdst verspreide kaartje met de Diksmuidse ruïnes, dat hierboven al ter sprake kwam. Baertsoen lijkt het medium dus evenmin actief te hebben ingezet, in tegenstelling tot bepaalde collega's van wie verschillende werken naar aanleiding van de salons op prentkaart werden uitgebracht. Onder meer de symbolist Alphonse Osbert en de net als Baertsoen kapitaalkrachtige Ernest Desurmont grepen vaak naar dit middel – van Baertsoen is slechts één zo'n salonprentkaart uit 1904 bekend. Twee portretfoto's van Baertsoen door G. Gyselynck uit Kortrijk verschenen bij leven op postkaart. Ze verschillen in hun eenvoud van de equivalenten bij Victor Gilsoul, Fernand Khnopff, Guillaume Van Strydonck, Léon Frédéric en veel buitenlandse collega's, van wie strak geësceneerde fotografische portretten verschenen, waarbij ze in het atelier poseerden te midden van een representatieve keuze uit hun oeuvre. Deze feiten illustreren de complexe relatie van Baertsoens oeuvre en kunstenaarschap tot de prentbriefkaart en haar reputatie rond 1900.

Epiloog

Naast Rodenbach hebben weinig tijdgenoten van Baertsoen de plaatsen die hij in beeld bracht zo treffend bezongen als die andere symbolistische dichter, Emile Verhaeren. Zijn gedicht 'Le chaland' uit de bundel *Les villes à pignons* (1910) deelt met de kunst van Baertsoen veel meer dan het specifieke motief van de platbodemschuit. Wie de totaliteit van Baertsoens oeuvre overschouwt, lijkt zich als het ware aan boord van Verhaerens *chaland* te begeven 'sur les canaux qui font le tour de la Hollande, et de la Flandre et du Brabant.' Hoewel de *Fafner* met zijn dienstvertrekken en comfortabel salon bezwaarlijk een 'maison naine' of dwerghuis kan worden genoemd, lijkt het bijna alsof Verhaeren de Gentse schilder als zijn bootsman voor ogen had. De resonantie tussen de klanken van deze grote symbolist en de beelden van Baertsoen is allerminst toevallig: ze komt voort uit de melancholie die Baertsoen uit de locaties en momenten wist te destilleren en in zijn landschappen en stadsgesichten wist vast te leggen.

Oh! la mobilité des paysages

Qui tous reflètent leurs visages

Autour de son chaland!

[...]

Et son bateau somnambulique

S'en va, le jour, la nuit,

*Où son silence le conduit.*¹⁵³

Vrij vertaald:

O, de landschappen verglijden
en bewonderen hun aanschijn
in de spiegel rond zijn schuit.

...

En slaapwand'lend vertrekt zijn spits
bij dag, bij nacht,
Met de stilte als gids.

¹ Met dank aan Johan De Smet en René Vermeir voor hun correcties, suggesties en enthousiaste kennisdeling, en aan Paul van Calster voor zijn taalkundige en inhoudelijke correcties. Het onderzoek voor deze bijdrage werd mogelijk gemaakt door de steun van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (FWO).

² 'Ses mises en pages sont neuves, imprévues, son motif n'est jamais banal ou déjà vu. Il ne semble pas qu'il ferait la fortune du marchand de cartes postales du coin. Aucun photographe n'y aurait prêté attention': Lambotte, augustus 1905, p. 496.

³ 'Je goûte chez ce beau peintre le souci plein de goût qui l'éloigne des motifs jolis, du pittoresque sympathique des coins visités par les touristes et photographies par les marchands de cartes postales. Il voit, d'instinct, l'aspect significatif d'un site que personne avant lui n'avait remarqué, il en trouve la mise en page juste et nouvelle, enfin il possède la science de synthétiser les détails, de les noyer en des masses plausibles, et, par cette stylisation, il atteint à la grandeur sans jamais rien concéder au goût bourgeois': Eekhoud, januari 1906, p. 41.

⁴ Tirado-Bramen 2002.

⁵ Alexandre, 24 april 1896.

⁶ Zie de bijdrage van Johan De Smet.

⁷ Mourey, september 1898, p. 234.

⁸ Cure 2018, pp. 1–18.

⁹ Parijs 1919, p. 13.

¹⁰ Fierens-Gevaert, april 1910, p. 2. Anon., 14 november 1896, p. 2.

¹¹ AAB,

¹² 'l'un des peintres les plus sensibles au charme intime et comme à l'âme des choses ; sans violenter ni désarticuler la technique traditionnelle, il sait l'assouplir, en présence de la nature tendrement observée, à toutes les délicatesses et aux plus poétiques suggestions du rêve intérieur': Michel, 9 oktober 1907, p. 3.

¹³ Kervyn de Lettenhove, 14 februari 1906, p. 1.

¹⁴ Fierens-Gevaert, april 1910, pp. 42–47.

¹⁵ 'Mon fils pousse et grandit en âge [sic] et en sagesse – surtout – c'est vraiment ma joie dans mes moments de spleen – et j'en ai eu ...': Brief aan Jean Delvin, februari 1897 (UBGent, Hs.III.16.68–69).

¹⁶ 'cœur meurtri doux et mélancolique': brief van Pierre Paulus aan de moeder van Baertsoen, (Familiearchief Baertsoen); 'sa personnalité un peu mélancolique', brief van Jules Destrée aan de moeder van Baertsoen, 11 juni 1922 (Familiearchief Baertsoen).

¹⁷ De Mont 1897, pp. 65–66; Mauclair, 15 april 1905, p. 465. Over de relatie Claus–Baertsoen, zie de bijdrage van Johan De Smet.

¹⁸ 'Et toujours, aux mêmes places, les mêmes Venises croupissantes, les mêmes canaux gelés, les mêmes chalands, les mêmes béguinages verts, les mêmes pignons jaunes ... (la poétique maestria de M. Baertsoen ne justifie qu'à moitié ces leit-motive)': Bouyer, 30 april 1904, p. 567.

-
- ¹⁹ Victor Gilsoul: *Hollandse gracht*, olieverf op doek, 55 x 69 cm, Auktionshaus Zofingen AG, 2 december 2000, nr. 2374; *Vue de village*, olieverf op paneel, 46 x 55 cm, Brussel, Haynault sprl, 18 februari 2017, nr. 126; *Canaux sous le soleil*, 1903, olieverf op doek, Brussel, Horta, 15 oktober 2018, nr. 138.
- ²⁰ Mauclair 1909, p. 46. Mauclair vond dat Gilsoul Baertsoen evenaarde in zijn ets van de brug van Diksmuide (ibid., p. 50).
- ²¹ Kervyn de Lettenhove, 31 december 1907, p. 1; Mauclair 1909, p. 2.
- ²² Bénédite 1912, p. 7.
- ²³ Vauxcelles, 14 juni 1915.
- ²⁴ Aurel, 28 februari 1916; *Masque de Fer*, 26 oktober 1919.
- ²⁵ Anon., 16 december 1893.
- ²⁶ Over dit pleinairisme op het strand, zie de bijdrage van Johan De Smet.
- ²⁷ AHK, inv. I. 34621
- ²⁸ Idem.
- ²⁹ ‘grands arbres aux silhouettes tourmentées, pleines de caractère ... cette très curieuse petite ville’; ‘une de nos petites cités flamandes les plus pittoresques et les plus originales’: Baertsoen, 28 juni 1896.
- ³⁰ ‘Permettez-moi, mon cher ami, de vous dire toute la mienne par l’envoi d’une petite esquisse – souvenir de mon séjour à Nieuport. Veuillez n’y voir qu’un gage de ma sincère et déjà ancienne sympathie; votre parfaite indépendance de critique ne sauroit s’en offenser de cette marque de cordiale amitié.’ (Antwerpen, Letterenhuis, B 1375).
- ³¹ Prentbriefkaarten genummerd 13: 48 (Nieuport – Les marais) en 20-48 (Nieuport – l’église) uit de reeks ‘La Belgique pittoresque – Édition artistique’, gesigneerd ‘F. Ranot’ (pseudoniem van Ferdinand Coenraets) en nummer 13-24 (Nieuport) zonder reekstitel, gesigneerd ‘Carlo’, alle gelithografeerd door J.-L. Goffart, mogelijk uitgegeven bij Dietrich & Cie, Brussel.
- ³² Mamet 2018.
- ³³ De Paepe 2001, pp. 28, 32.
- ³⁴ Huygebaert 2021.
- ³⁵ Kortrijk 2004, p. 36.
- ³⁶ Zie de bijdrage van René Vermeir.
- ³⁷ Jan De Clerck, *Rue de Nieuport animée*, pastel op papier, 59,5 x 92 cm, Brussel, Vanderkindere, 16 mei 2017, nr. 34.
- ³⁸ Victor Gilsoul, *Vue de village*, 46 x 55 cm, olieverf op paneel, Brussel, Haynault sprl, 18 februari 2017, nr. 126.
- ³⁹ Doudelet, 15 juni 1900, p. 75.
- ⁴⁰ Stroobants 2011, pp. 38–39.
- ⁴¹ Over deze vroege ets, zie de bijdrage van Steven Goddard.
- ⁴² Frans Van Leemputten, *Indrukken van de Schelde*, 1884, 34 x 27,5 cm, Lokeren, De Vuyst, 15 mei 1999, nr. 396. Craenhals en Dupont, p. 192, nr. 89.
- ⁴³ Anon., 29 oktober 1888, p. 1.
- ⁴⁴ Anon., 17 augustus 1894; anon., 19 augustus 1894; anon., 28 augustus 1894.
- ⁴⁵ Tricot 2009, pp. 323 en 330.
- ⁴⁶ Pica 1904, p. 54.
- ⁴⁷ De pastelversie van een jaar later benoemde hij specifieker, als *Le petit pont de Dixmude en décembre* (1898).
- ⁴⁸ Anon., 28 juni 1914.
- ⁴⁹ Zie over de Société Nouvelle de bijdrage van Yann Farinaux-Le Sidaner.
- ⁵⁰ ‘Mayor and Citizens of Dixmude in remembrance of their valued heritage of historic and architectural treasures lost to them through the total destruction of their City in the Great War’: Londen 1914.
- ⁵¹ Anon., 12 augustus 1919; anon., 11 april 1920; anon., maart 1993.
- ⁵² Reeks prentkaarten uitgebracht onder de titel *Omer Coppens et nos vieilles villes des Flandres. Dixmude – Ypres – Nieuport*. Zie De Paepe 2001, p. 35.
- ⁵³ ‘Gand n’est rien moins qu’une ville aimable. Gand ne tentera jamais l’amateur de pittoresque superficiel, mais c’est une ville pleine de caractère, dont le moindre aspect trahit l’âme volontaire et le passé violent’: Dumont-Wilden, 30 oktober 1910.
- ⁵⁴ Jacobs en Notteboom 2018.
- ⁵⁵ Ibid.
- ⁵⁶ Gent 2009a.
- ⁵⁷ Jacobs en Notteboom 2018, p. 10.
- ⁵⁸ Bernard, 14 februari 1922.
- ⁵⁹ Anon., 30 november 1905.
- ⁶⁰ Georges Buysse, *Le dock à Gand*, olieverf op doek, 47,5 x 76 cm, Brussel, Palais des beaux-arts-Sevarts, 9 november 1999, nr. 418.

-
- ⁶¹ ‘une sorte de poésie mélancolique jusqu’à la tristesse dont on ne peut se défendre et qui semble personnelle même alors qu’on constate certains emprunts à l’art et surtout à la conception de Baertsoen’: Anon., 10 april 1904.
- ⁶² ‘mais le voisinage de Baertsoen est véritablement terrible pour cet artiste, d’ailleurs consciencieux et méritant.’ Ergaste, 11 september 1904, p. 3.
- ⁶³ P.M., 1 september 1902, p. 1; Vauxcelles, 14 april 1906, pp. 1–2.
- ⁶⁴ ‘Après M. Baertsoen, il ne restait plus grand-chose à dire, semble-t-il, et si M. Willaert et Buysse ne renouvellent pas un peu leur manière, les béguinages et les canaux flamands, deviendront bientôt d’une banalité insupportable’: Fierens-Gevaert, 22 mei 1897.
- ⁶⁵ Pinturichio, 2 april 1916, p. 6; Cham, 25 oktober 1896; Bouyer, 4 april 1914, p. 111.
- ⁶⁶ Fierens-Gevaert, 11 oktober 1909.
- ⁶⁷ Zie voor de andere twee de bijdrage van Johan De Smet.
- ⁶⁸ *Quai des Tilleuls*, Série 1 N. 50, exemplaar verzonden op 12 oktober 1902.
- ⁶⁹ Fierens-Gevaert, 11 oktober 1909.
- ⁷⁰ Anton Kerschbaumer, *Kanal in Gent (Kanal mit Schuppen)*, 1919, gouache op papier, 480 x 595 mm, Keulen, Van Ham, 31 mei 2011, nr. 428.
- ⁷¹ *Terplaeten, Vieille rue des Meuniers - Ville de Gand*, foto, juni 1901; *Terplatenwijk | Terplaeten - Vieille rue des Meuniers*, foto, juni 1901, Beeldbank Gent.
- ⁷² *Echauguette du ... XVII^e siècle. Gand. Quai de Terplaeten*. Met aquarel beschilderde briefkaart door E.V. [Emiel Volckaert], verzonden in Gent op 16 juni 1913 (Collectie SH).
- ⁷³ Alexandre Marcette, *Coin de Gand*, olieverf op doek, 75 x 50 cm, Brussel, Vanderkindere, 4 december 2012, nr. 97.
- ⁷⁴ Te Rijdt 2000, 133–134.
- ⁷⁵ Gustaaf De Smet, *De Veergrep / Beluik in Gent*, 1906, olieverf op doek, 61,5 × 81,5 cm, Gent, d-art.
- ⁷⁶ Van de Woestyne-Vanagt 1972–73.
- ⁷⁷ St. B., 7 augustus 1912, p. 6.
- ⁷⁸ S. B., 31 augustus 1912, p. 5.
- ⁷⁹ Van de Woestijne, 20 juni 1922.
- ⁸⁰ Dellmann 2018, pp. 195–180, 300.
- ⁸¹ Anon., 29 mei 1897.
- ⁸² In 1868 realiseerde Daubigny met de zeilboot le *Bottin* wel een tweede, robuustere versie van zijn drijvend atelier.
- ⁸³ Willem Bastiaan Tholen, *De schilder Gabriël aan het werk in de vrije natuur*, 1882, olieverf op doek, 29,5 x 50 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv. nr. VdV 78; *De schilder Gabriël aan het schilderen in een boot*, ca. 1882, olieverf op paneel, 15 x 26 cm, Amsterdam, Christie’s, 26 oktober 1999, nr. 227; *De schilder buiten aan het werk in een bootje*, 1882, olieverf op paneel, 22,5 x 37 cm, Amsterdam, Sotheby’s, 19 oktober 2004, nr. 131.
- ⁸⁴ Robinson 2021, pp. 58–61.
- ⁸⁵ Leclère 1904, p. 555; Verschaffel 2006.
- ⁸⁶ Khnopff, mei 1901, p. 286. ‘L’estate a Middelbourg ... ci appare un po’ acre di colore’: Pica 1903, p. 235.
- ⁸⁷ ‘M. Albert Baertsoen nous vient des Pays-Bas ; il les aime. Ah ! la Zélande ! Les maisons bariolées de couleurs criardes, les façades jaunes, les murailles sang de bœuf, les arbres bleus ! Oui bleus, de la racine aux premières branches !’: Augé de Lassus, 21 februari 1903, p. 1.
- ⁸⁸ Vanzype 1903, p. 17.
- ⁸⁹ ‘Baertsoen va contempler le deuil des villes zélandaises, et surtout de cette étrange cité fantôme, Veere, où son house-boat reste amarré des trimestres entiers’: Fierens-Gevaert, 16 november 1902, p. 378.
- ⁹⁰ Over deze ingreep, zie de bijdrage van Stephen Goddard.
- ⁹¹ Wenckebach, De Vries en Van de Waal 1974, pp. 40–42.
- ⁹² Anon., 3 september 1905.
- ⁹³ Fierens-Gevaert, april 1910, p. 122.
- ⁹⁴ Anon., 26 november 1913.
- ⁹⁵ W.V., 1903, p. 162.
- ⁹⁶ ‘Comme je vous l’ai écrit, je crois, je rêve de choses très flamandes ... Je songe à travailler à Bruges. Je n’ai aucun projet arrêté graphiquement parlant, mais Bruges me hante ... J’y vois des figures noires et des cygnes blancs dans un décor gris ciel rose ... Ça ne vous dit rien?’: Brief aan Jean Delvin, herfst 1893[?], (UBGent, Hs.III.16.68–69).
- ⁹⁷ Farinaux-Le Sidaner 2013, pp. 54–56.
- ⁹⁸ Lévy-Lambert 1989, pp. 21–22.
- ⁹⁹ Harlay, 6 december 1898, p. 2.
- ¹⁰⁰ AHK, inv. V. S. Brief van Henri Le Sidaner aan Emile Claus, [maart 1899].

-
- ¹⁰¹ Montmirail, 20 maart 1900.
- ¹⁰² Mauclair, 25 juli 1903, p. 124.
- ¹⁰³ Kervyn de Lettenhove, 14 december 1906.
- ¹⁰⁴ X., 30 juni 1900.
- ¹⁰⁵ Anon., 12 september 1903a en 1903b.
- ¹⁰⁶ ‘par tous les temps, à toutes les lumières, en des visions extraordinairement diverses’: Anon., 16 juli 1908.
- ¹⁰⁷ ‘délicieux de paisible mysticisme, si neuf – encore qu’il soit un coin du Béguinage de Bruges tellement exploité!’: [Eekhoud], januari 1906, p. 41.
- ¹⁰⁸ Ruskin 1856, pp. 14–20.
- ¹⁰⁹ Anon., 24 november 1903.
- ¹¹⁰ Fernand Khnopff, *Les moulins de Bruges*, 1912, olieverf op papier, gemaroufleerd op canvas, 50 x 55 cm. Brussel: Horta, 12 juni 2006, nr. 117.
- ¹¹¹ ‘est volontairement réduit au minimum, il n'en est pas de même des éléments inanimés de la composition’: Maus, 3 december 1905, p. 391.
- ¹¹² ‘Comment M. Baertsoen, le peintre des neiges glacées, des soirées tristes et brumeuses, des canaux aux eaux sombres et dormantes, lui, dont les gris mélancoliques semblaient le domaine, comment a-t-il tout d’un coup trouvé sur sa palette les couleurs les plus brillantes et les plus éclatantes ? C’est qu’il a compris que Bruges, même dans ses coins les plus déserts, garde toujours quelque chose de cette éblouissante parure qui étonnait les reines et la faisait reine elle-même’: Kervyn de Lettenhove, 14 februari 1906, p. 1.
- ¹¹³ “De verwarring leefde. Niet toevallig staat *Le pont aux herbes* [P.1904/08], een gezicht op de Gentse Grasbrug, als ‘Bruges’ betiteld in de catalogus van het Musée Mohammed Mahmoud Khalil et Emilienne Luce Khalil in Caïro.
- ¹¹⁴ Pil 1993, pp. 123–124, 193; Pil, 2020, ...
- ¹¹⁵ Toronto 2019; Brussel 2021–22.
- ¹¹⁶ Rubin 2008, p. 89.
- ¹¹⁷ Bergen 2015.
- ¹¹⁸ Giverny 2010; p. ...
- ¹¹⁹ Pil 1993, 193–196; Becuwe, 2019.
- ¹²⁰ Van Clevén 1987.
- ¹²¹ Rubin 2008, p. 5.
- ¹²² Rubin 2008, p. 131.
- ¹²³ Ook Meunier vervaardigde een aantal industriële landschappen waarop arbeiders afwezig waren. Het meest opvallend is *Le Pays Noir: Borinage*, waar de onbemande wagons in hun onbeweeglijkheid iets unheimlichs krijgen (olieverf op doek, 180 x 241 cm, Meunier Museum, Elsene).
- ¹²⁴ Anon., 9 februari 1905; anon., 29 december 1910.
- ¹²⁵ Zoals Victor Pinet (54), die dodelijk werd bedolven onder steenkoolbrokken op 8 februari 1906 in le Horloz, of Hubert Danthine (41) die zwaar verbrand raakte door een omgeslagen wagon met gloeiend staal op 26 maart 1906, of Augustine Lecocq (17) die drie meter naar beneden viel bij een hoogoven op 9 januari 1907, beiden in de staalfabriek in Tilleur; of Lambert Yans (39), een arbeider die in tweeën werd gereten door de tram in Tilleur op 4 juni 1907, of Joseph Van Weddingen (60) die om het leven kwam op de sporen van de steenkoolmijn in Fond du Horloz in juni 1908. Anon., 9 februari 1906; anon., 28 maart 1906; anon., 11 januari 1907; anon., 5 juni 1907; anon., 17 juni 1908, p. 4.
- ¹²⁶ Lemonnier, 4 september 1907; Lemonnier, 10 september 1907.
- ¹²⁷ ‘C’est bien le pays industriel et non pas telle contrée définie; cela peut être le bassin de Mons, celui de Liège et tout aussi bien les aciéries et les hauts-fourneaux du Grand-Duché. C’est même tout cela ensemble et c’est pour ce motif que la toile de Baertsoen, quoique moins intense que d’autres du même artiste, nous a parlé et laissé en nous le souvenir de son image’: Le Roy, oktober 1907.
- ¹²⁸ Devos 1995, pp. 8–11.
- ¹²⁹ Villiers 1910; Egée, 27 maart 1912.
- ¹³⁰ Charles, 11 maart 1909.
- ¹³¹ Villiers 1910.
- ¹³² Devos 1995, p. 11.
- ¹³³ Heins 1905.
- ¹³⁴ Van der Mensbrugge 1911.
- ¹³⁵ Van Hoorde, 24 oktober 1911; Van Hoorde, 13 november 1911.
- ¹³⁶ Sarradin, 17 februari 1913.
- ¹³⁷ Anon., 22 november 1913. Het ging om de binnenzijde van de ingangspoort ter hoogte van de Kortrijkse steenweg. Zie voor ‘Oud Vlaanderen’ ook Jacobs en Notteboom 2016, pp. 8–10.
- ¹³⁸ Sanders van Loo 1913, p. 417.
- ¹³⁹ Londen en Parijs 2017–18.

¹⁴⁰ Rubin 2008, p. 42.

¹⁴¹ Ibid., pp. 42–43.

¹⁴² Dordrecht/Amsterdam 2003, pp. 29–34, 68–69. Zie ook meer algemeen Malcolm 1987, pp. 149–156 en 175–182.

¹⁴³ Gilbert, 27 maart 1907; Vauxcelles, 17 maart 1905.

¹⁴⁴ Fierens-Gevaert, januari–juli 1897, p. 232.

¹⁴⁵ ‘Lui [Baertsoen] et [Alfred] Delannois ont pénétré le plus complètement l’atmosphère de foi naïve et de déclinante beauté matérielle de ces enclos silencieux, cette atmosphère où il y a à la fois des odeurs d’encens, de prairie, et de pain frais’: Vanzype, september 1908, p. 276.

¹⁴⁶ Ibid., p. 277.

¹⁴⁷ Rilke, 1 augustus 1907.

¹⁴⁸ ‘One recalls the dreamy melancholy of the Quai de la Biloque at Ghent, the Lac d’Amour at Bruges, the various béguinages, and then other less known, but not less seductive corners of Ypres, Furnes and Malines, whence the artist brought back many strong and vigorous impressions’: Frantz, oktober 1906, p. 39. ‘Baertsoen heeft andere stadsgezichten geschilderd, in Brugge, Nieuwpoort, Veurne, Middelburg, Terneuzen, Luik: het werden dode doeken zonder meer’: Kluyskens, 18 april 1991, p. 94.

¹⁴⁹ De Mont 1897, p. 65.

¹⁵⁰ Zie de bijdrage van Stephen Goddard.

¹⁵¹ Van Peteghem 1994a; 1994b.

¹⁵² Fierens-Gevaert, 11 oktober 1909, p. 2.

¹⁵³ Verhaeren 1910, p. 17-20.